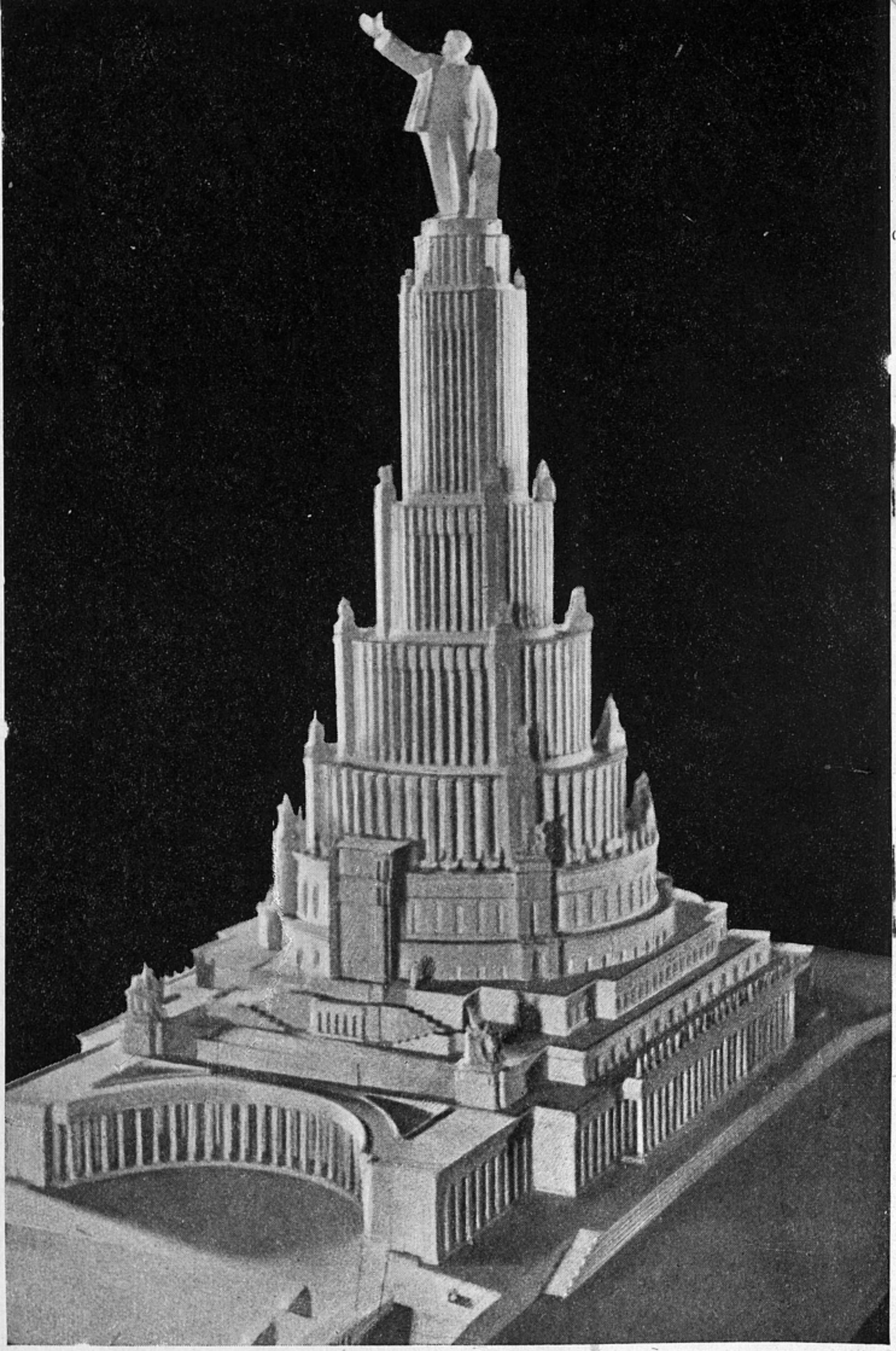
916/34

Советское кино

С 701
2

4

1934



С 701
2

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган Российской ассоциации революционной кинематографии

4-й год издания

4

1934

АПРЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Передовая — Боевой участок советской кинематографии	3
Р. КАЦМАН—Заметки редактора кинохроники	5
М. ТРОЯНОВСКИЙ—С киноаппаратом на „Челюскине“	12
О. БРИК — Заметки о кинохронике	18
Н. КАРИЙ — Очерк на экране	22
С. СЕГАЛЬ — „Наука и техника“	29
Б. НЕБЫЛИЦКИЙ — О жанрах кинохроники	31
В. МОРГЕНШТЕРН — На линии огня	33
В. МОНТЕГЮ—Советская кинохроника глазами американца	38
Д. ЯШИН, М. ЛЕНГЕФЕР — Советская кинохроника на заграничных экранах	52
Е. КСАНДРОВ — Кинохроника вооружается техникой	61
Л. СЛАВИН — „Частная жизнь Петра Виноградова“ литературный вариант сценария	64
Р. РОКК—„Дом кино“—дом РосАРРК	76
Л. СКОРОДУМОВ — Два опыта	78

На второй странице обложки—кадр из сюжета, снятого Союзкинохроникой для французских экранов — „Проект Дворца советов“. Оператор Глидер

В номере—портреты работников Союзкинохроники. Портреты публикуются в алфавитном порядке. Все иллюстрации в тексте и вкладки—кадры из работ Союзкинохроники

Выходит
под редакцией

Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А.Шахова и П. Клеттенберг

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты“ под руководством т. Бутаева

Боевой участок
советской кинематографии

Одним из самых ярких показателей роста советской кинематографии — лучшей кинематографии мира — является сегодняшнее состояние советской кинохроники. Рожденная на фронтах гражданской войны, она вырастала и совершенствовалась вместе со всей страной, в общем процессе победоносного социалистического строительства, органической частью которого является советская кинохроника.

Выполняя прямые указания Владимира Ильича Ленина, придававшего большое значение кинохронике, ЦК ВКП(б) и центральные республиканские и краевые руководящие партийные органы практической помощью, повседневным вниманием и заботливостью, конкретными указаниями обеспечили рост хроникального участка советской кинематографии.

И некогда популярный, пресловутый «Патé журнал», который «все видит, все знает», и наблюдательскую формалистскую практику «киноглаза», и даже совсем недавно выходивший «Совкиножурнал» далеко за собой оставила кинохроника сегодняшнего дня.

Объединяющий советскую кинохронику трест Союзкинохроника охватывает своими фабриками, базами и корреспондентской сетью все республики, края и области страны. Республиканские периодические издания Союзкинохроники (например киножурнал «Советская Украина»), как и вся творческая практика советской кинохроники в республиках и краях, являются неотъемлемой составной частью процесса национально-культурного строительства. Кроме этих «местных» киноперiодических изданий Союзкинохроника на своей Центральной московской фабрике выпускает всесоюзные киножурналы: «Социалистическая деревня»; «Настраже СССР», «Пионерия», «Наука и техника», «Советское искусство», звуковой и немой «Союзкиножурнал». Наряду с периодическими изданиями Союзкинохроника выпускает отдельные короткометражные художественно-хроникальные фильмы. Эти фильмы и периодические издания убедительным языком фактов рассказывают о славных годах строительства социализма. Все значительные факты и события первой и второй пятилеток отображаются кинохроникой. Не было и нет такого выдающегося события в Советском союзе, которое не было бы задокументировано хроникой, мимо которого бы она прошла. Каждый новый номер кинохроникального журнала открывает перед зрителем волнующую и мобилизующую панораму наших побед и достижений. Кинохроника показала стране лучших ударников строящегося социализма, передовых людей революции: т. Прокофьева, т. Димитрова, Деда Мороза, Никиту Изотова.

К кинохронике, так же как и к художественной кинематографии, предъявляются требования высокого идейно-художественного качества. Задача художественной документации нашей эпохи, возложенная на кинохроникальный участок кинематографии, выполнима только при условии полнокровной, подлинно творческой работы, неуклонного совершенствования своего мастерства. Это поняли основные кадры творческих работников советской кинохроники. Хроникой создан целый ряд мастерских кинопроизведений.

Являющаяся одним из решающих факторов качества хроники оперативность становится органичной для советской кинохроники, причем оперативность, часто оставляющая за собой самые большие «рекорды» буржуазной кинохроники. Яркий пример такой оперативности советской кинохроники — участие операторов во всех экспедициях помощи челюскинцам и пребывание в рядах челюскинцев оператора Союзкинохроники А. Шафрана, буквально молниеносный выпуск фильмы «Привет храбрым» и т. д.

Но значительные победы советской кинохроники, которых нельзя не увидеть и о которых нельзя не говорить, становятся явно недостаточными перед лицом неуклонно возрастающих требований пролетарского и колхозного зрителя, перед лицом новых задач, выдвигаемых социалистическим строительством. Эти задачи четко указаны XVII съездом партии. Решения съезда для советской кинохроники—директива о том, что́ должна она увидеть, отобразить и показать в годы второй пятилетки. Нужно шире и ярче охватить все многообразие нашей красочной социалистической действительности. Все кинохроникальные работы должны быть пронизаны показом решений XVII партсъезда в действии. Еще недостаточно показаны буквально ежедневно меняющееся лицо нашей страны, ее природные богатства, флора, фауна. Советская жизнь в самых ярких ее проявлениях должна быть высокоидейно и высокохудожественно отображена в кинохронике. Для этого каждый творческий работник хроники должен хорошо знать нашу советскую жизнь, быть с ней кровно связанным, решительно изгоняя из своей практики наблюдательские тенденции, мешающие по-настоящему, взволнованно и страстно говорить о строящемся социализме. У большевистской прессы следует учиться беспрерывной органической связи с конкретными участками стройки и социалистического села, с лучшими людьми, строящими новую жизнь. У большевистской прессы нужно учиться действенному выполнению своих политических функций, умению всегда «бить в цель». Нужно воспитывать в себе журналистскую зоркость и наблюдательность, впитывать в себя основные качества большевистской публицистики. Но, борясь за рост публицистических качеств кинохроники, ни в коем случае нельзя забывать о ее кинематографической специфике, ее кинотворческих основах. Именно с учетом этой кинематографической специфики должна проходить в кинохронике борьба за качество, борьба с творческим стандартом, за создание новых жанров, изобретательное и свежее построение сюжетов, совершенствование форм. Создавая и находя все новые и новые формы кинематографического разрешения отдельных «сюжетов», творческие работники кинохроники должны помнить, что основным условием, обеспечивающим высокое качество кинохроники и любовь к ней со стороны миллионного зрителя, является простота формы, простота кинематографического языка, на котором хроника говорит со зрителем, простота, не снижающая художественного качества и силы хроники, а, наоборот, дающая ей колоссальную силу убеждаемости, делающая ее большим мобилизующим орудием.

Новые широкие творческие горизонты открываются перед каждым работником кинохроники. Партия требует от хроники создания новых волнующих документов о нашей великой эпохе. Есть полная уверенность в том, что при неустанной честной работе, борьбе за укрепление своего мировоззрения на основе учения Маркса — Ленина — Сталина, повседневной критики и самокритики, хроника и впредь эту задачу с честью выполнит.

Заметки редактора кинохроники

Р. КАЦМАН

О КЛАССОВОЙ ЗОРКОСТИ КИНОХРОНИКЕРА

Когда появилось известное решение Совнаркома и ЦК по транспорту, руководство Украинской фабрики хроники немедленно бросило на ответственнейший участок Южной железной дороги — станция Основа — оператора Н. Токарскую. Оператор не должен был в энный раз снимать сюжет «за здоровый транспорт». Вооруженный киноаппаратом, он должен был стать на-страже выполнения решения, увидеть и показать решение в действии, показать конкретную перестройку, тех, кто ее возглавляет и кто мешает ее осуществлению.

Оператор пробыл на станции Основа около десяти дней. Что снял оператор? Ничего. Сюжет «не получался». «Я ничего не вижу», — жаловался оператор на «неинтересный материал»: я «не знаю, что и как снимать».

А через несколько дней после этой операторской росписи в собственном бессилии в «Правде» появился приказ наркомпути т. Андреева и начальника Политуправления НКПС т. Полонского и передовая, относящаяся к приказу, «Разгромить саботажников решений ЦК и СНК по транспорту». Приказ отмечал:

> «По донесению начальника политотдела Южной т. Ваньяна на станции Основа налицо полный развал трудовой дисциплины. За 15 дней августа побито 9 паровозов и 68 вагонов. График отправления поездов систематически срывается, поезда задерживаются у семафоров даже при возможности их приема. Простои вагонов местных и даже транзитных доходят до 100 и выше часов. Станция задерживает большие количества порожняка, что срывает регулировочные приказы НКПС и, следовательно, перевозку всей линией хлеба, угля и других основных грузов. Спецодежда и рабочее снабжение разбазариваются. Преступления и саботаж работников благодаря круговой поруке остаются безнаказанными. Массовая политическая работа отсутствует...»

Всего этого оператор не увидел.

У Украинской фабрики кинохроники, за 20 дней до приказа направившей на ст. Основа кинооператора, была полная возможность своевременным киносигналом помочь парторганизации во-время раскрыть факты саботажа и двурушничества на ст. Основа, факты вредительства со стороны замаскировавшегося классового врага. Эта возможность оказалась неиспользованной из-за классовой слепоты оператора, из-за отсутствия в нем классовой зоркости. Он прошел мимо того, о чем очень просто и конкретно сказано в приведенных нами строках приказа.

Кинохроникеры очень часто видят в явлениях и выражающих эти явления съемочных объектах только внешние очертания. Они поверхностны. Они политически пассивны в ходе творческого процесса, вот почему любое явление формулируется в их сознании в некий стандартный «сюжет», состоящий только из тех элементов, которые видит глаз, а вместе с ним аппарат. А попыток всмотреться, увидеть глубже — очень мало. У кинохроникера еще нет ощущения своей политической роли, своих политических функций, ощущения, которое есть, на-

Тт. Сталин, Горький, Ворошилов и председатель Совета министров Турции г. Исмет-Паша на празднике авиации в честь пребывания в СССР турецкой делегации. Кадр из Союзкиножурнала

пример, у каждого подлинно советского журналиста.

Только этим можно объяснить то, что самые острые моменты классовой борьбы на селе советской Украины, явное и скрытое сопротивление политике партии и советской власти со стороны недобитого кулачества, петлюровщины, махновщины, разгром контрреволюционного национализма, украинского национал-фашизма — все это прошло мимо Украинской кинохроники. Классовый враг сидел в МТС, совхозах, колхозах, на стройках, на которых почти ежедневно бывали разбросанные по Украине хроникеры, но в их многочисленных сюжетах действие происходит как бы вне обстановки жестокой классовой борьбы, мы не найдем в них за исключением некоторых попыток показа проявлений этой борьбы. Но и для отдельных робких попыток (работа оператора Шаповалова «Як дбаешь, так и маешь», посевные сюжеты режиссера Ходимчука и оператора Безвиконной) характерен показ не процесса классовой борьбы, а ее следствия, характерно отсутствие политической квалификации данного явления классовой борьбы. Момент активного воздействия сюжета перенесен на надписи и лозунги, между тем как сила кинохроники должна заключаться в действии зрительными образами, живыми кинодокументами.

Конечно, показать в кинохронике элементы процесса классовой борьбы очень сложно, а не легко, но трудность этой задачи разрешется укреплением мировоззрения, ростом классовой зоркости, и, на ее основе, творческой проницательности, т. е. идейно-политическим уровнем кинохроникера.

О ЧЕМ МОЛЧИТ КИНОХРОНИКА

В прямой зависимости от уровня идейно-политической вооруженности кинохроникера (мало быть вооруженным только киноаппаратом) находится задача

> «показа не только положительных моментов нашей социалистической стройки, но и показа трудностей и преодоления их на основе осуществления генеральной линии партии».

Этот пункт в выводах комиссии по чистке парторганизации Союзкинохроники не случаен. В ряде наших хроникальных изданий явственно ощущаются тенденции безотчетного благополучия, лакировки действительности. Если проследить за жизнью и стройкой страны по периодическим журналам хроники может создаться впечатление, что у нас «все хорошо», нет никаких трудностей, недостатков, сложных противоречий, что все наши победы достаются нам легко и просто. А ведь это глубоко неверно.

> «... XVII конференция партии сказала, что мы идем к созданию бесклассового социалистического об-

Фильма «Привет храбрым». Автор-оператор М. Кауфман. На снимке тт. Димитров, Танев и Попов

щества. Понятно, что бесклассовое общество не может притти в порядке, так сказать, самотека. Его надо завоевать и построить усилиями всех трудящихся...»

(Сталин).

На пути завоевания бесклассового общества много препятствий. О них развернуто говорил XVII съезд партии, намечая пути их ликвидации, о них ежедневно пишут газеты, но о них молчит кинохроника.

«XVII конференция нашей партии сказала, что одна из основных политических задач при осуществлении второй пятилетки состоит «в преодолении пережитков капитализма в экономике и сознании людей». Это совершенно правильная мысль. Но можно ли сказать, что мы уже преодолели все пережитки капитализма в экономике? Нет, нельзя этого сказать. Тем более нельзя сказать, что мы преодолели пережитки капитализма в сознании людей» (Сталин).

В свете этих слов т. Сталина некоторое «благодушие» нашей кинохроники не может быть оправдано. Конечно, для кинохроники социалистической страны, сбросившей эксплоататорское иго капитала и свободно строящей новую жизнь, совершенно естественен в общем радостный, подъемный тон, а для каждого советского кинохроникера, подлинный и всевозрастающий оптимизм. Иначе быть и не может. Но тем резче и яростнее должна обрушиться советская кинохроника всей силой своих средств на все то, что тянет нас назад, к прошлому, на все то, что мешает нам строить, является препятствием на пути к бесклассовому обществу, к «преодолению пережитков капитализма в сознании людей».

Развивая отдельные начинания в области обличительных сюжетов, возобновив имеющийся, но заглохший творческий опыт киноразоблачений отдельных безобразий, фактов плохого руководства, хозяйничания и т. д., следует систематически «обстреливать» в наших журналах «партвельмож» и «честных болтунов», лодырей, лжеударников, бракоделов, виновников выпуска плохой продукции, носителей бескультурья, антисанитарии, виновников плохой работы транспорта, срыва выполнения планов и т. д. и т. п. Все эти факты должны быть освещены с нашей классовой партийной точки зрения. Они будут вызывать ненависть у зрителя к тем, кто даже в «мелочах» тормозит наступательное движение социализма, и, окруженные сюжетами о наших достижениях, зовущими к новой борьбе и победам, будут мобилизовывать на преодоление недостатков и трудностей, намечая к этому реальные пути. Политическая роль хроники станет для страны еще более значительной и ощутимой.

Тов. Косарев. «Съезд победителей». Фильма о XVII съезде партии. Монтаж Р. Гикова

О ПОКАЗЕ ЗАЖИТОЧНОСТИ И О ЗНАНИИ ЖИЗНИ

Тенденции лакировки особенно явно сквозят в кинохронике о зажиточности. Примером такой лакировки, плакатности и лозунговости является хроникальная фильма «Жить зажиточно», выявившая, наряду с несомненным мастерством ее авторов, все же поверхностный взгляд их на действительность. И небольшой очерк о зажиточном колхознике в одном из звуковых «Союзкиножурналов» реж. Подгорецкой значительно сильнее и правдивей всей картины «Жить зажиточно». Убеждает его конкретность, живые, а не «играющие» люди.

С легкой руки режиссера М. Левкова — автора киноочерка «Праздник колхозной зажиточности» — кинохроника стала показывать зажиточность в праздниках, танцах, торжественном съедании колхозных пирогов. Конечно зажиточности свойственна праздничность, но показывать зажиточность только в праздничности — путь наименьшего сопротивления. Для того чтобы показать зажиточность, вовсе не надо делать специальные сюжеты о зажиточности (а ведь сейчас многие сюжеты так и называются — «живем зажиточно», «зажиточная жизнь», «жить зажиточно», «вот она — зажиточная жизнь» и т. д. в этом роде). Нельзя, чтобы получалось так: вот сюжет о колхознике на посеве, а вот о его зажиточной жизни. Надо, чтобы зажиточность, идея о зажиточности пронизывали каждый сюжет о колхозе, о колхознике, о нашем советском рабочем, ибо лозунг о зажиточности

> «касается не только колхозников. Он еще больше касается рабочих, так как мы хотим сделать всех рабочих зажиточными — людьми, ведущими зажиточную и вполне культурную жизнь» (Сталин).

Облик такого человека, ведущего «зажиточную и вполне культурную жизнь», уже вырисовывается в очерке М. Левкова о Никите Изотове «Большевик», очерке И. Посельского о Дворце культуры на месте старой Симоновки в «СКЖ», в ряде других последних работ Союзкинохроники. Но это только начало. Зритель ждет от хроники более творчески активного и правдивого показа зажиточной жизни знатных людей нашей страны.

Свойственные отдельным кинохроникерам отрицательные качества, отмеченные в предыдущих заметках, смыкаются с основным, по нашему мнению, пороком — незнанием жизни, недостаточной жадностью к нашей богатой и красочной советской действительности. Вот почему опасность подделки, подкрашивания действительности, создания фальшивок о ней, вместо художественных документов, еще не снята для кинохроники. Вот почему лозунг «спокойно, снимаю» еще живет во многих сюжетах, вот почему волнующие события нашей действительности кинохроникеры часто отражают с бесстрастностью постороннего наблюдателя. Отсюда и отсутствие классовой зоркости, неумение увидеть сложность противоречий...

Помню, на Украине с большим трудом нашелся оператор, пожелавший выехать на Днепрогэс снимать пуск первой домны Запорожстали в ознаменование Первого мая. Никто не почувствовал вкуса к этому событию, ни в ком не появилось стремление выразить первомайские празднества пуском домны на новом электрическом Днепре, среди новых, рожденных Днепростроем, лю-

дей и одновременно вместе с ними отпраздновать Первое мая.

Едва ли какого-нибудь журналиста пришлось бы уговаривать выехать на Днепрогэс для отражения в газете этого события.

Казалось бы, как может хроникер быть оторванным от жизни, если она, эта жизнь, ежедневно окружает его на полях колхозов, в цехах заводов, на строительных площадках?.. Это так. Но часто слишком бесстрастно проходит кинохроникер по колхозам и заводам, по нашей жизни, не изучает ее, не знает и поэтому не любит.

Оператор Кричевский снимал в колхозе «Красный Сиваш» уборочную кампанию. Пробыл он в колхозе 12 дней, но снимал всего два последних дня. Первое время из-за дождей работы на поле не было. За эти десять дней оператор мог ближе стать к жизни и работе колхоза, его людям, мог как грамотный человек помочь правлению в его учетных делах, в расстановке сил, составлении плана, мог включиться в культурную работу, помочь выпуску стенгазеты, наладить фотогазету, провести с колхозниками беседы о кино, а с фотолюбителями (есть в колхозе такие) о фотосъемке и, являясь комсомольцем, мог помочь повышению боеспособности местной комсомольской ячейки. Одновременно это было бы изучением колхозной жизни, которое натолкнуло бы на ряд мыслей, творческих планов, перспектив. Ничего этого оператор не сделал. В стороне от жизни и волнений колхоза он ждал солнца.

Пусть проверит каждый режиссер и оператор кинохроники, сколько было в его практике таких «пустых» дней.

Есть, конечно, товарищи с иной практикой. К ним относится, например, реж. Левков, операторы Койфман, Козаков (работа над «Большевиком» и колхозными очерками), реж. Посельский (работа над очерком «Люди»), авторы большинства выездных киноредакций, хроникеры—участники дальних экспедиций (Тиссэ и Кармен в каракумском пробеге, Трояновский и Шафран в походе «Челюскина») и т. д. Но это — исключения, не ставшие правилом.

Тов. П. П. Постышев «Съезд победителей». Фильма о XVII съезде партии. Монтаж Р. Гикова

Сердце кинохроникера всегда должно биться вместе с сердцем всей страны. Действенная специфика кинохроники требует установления органической, постоянной и беспрерывной связи кинохроникеров, разбросанных по Союзу, с конкретными участками социалистического строительства, с определенным колхозом или заводом, с буднями их жизни и работы. В перерывы между съемками, часто бывающими не особенно маленькими, нужно меньше сидеть в помещениях своей фабрики или базы (это особенно относится к работникам Московской фабрики Союзкинохроники), предаваясь бесцельным разговорам «обо всем», а вместо этого чаще бывать в колхозах, на заводах, в знакомых уже семьях рабочих, в частях Красной армии, школах, детских садах...

Каждая свободная минута должна быть отдана такому живому общению с движущейся жизнью, и в этом общении, а не в стенах фабрик, будет рождаться идейная и художественная сила сюжетов, будут возникать яркие краски и своеобразный язык, «получаться» новый жанр, формироваться творчество.

О ТВОРЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ГРАМОТНОСТИ

Завкультпропом ЦК ВКП(б) т. А. Стецкий в своем докладе «XVII съезд партии и задачи писателей», говоря о качестве наших художественных произведений, подчеркнул

> «систематическое появление на страницах «Правды» и «Известий» и ряда других крупных газет очерков, рассказов, по существу являющихся художественными произведениями...
>
> — Что это значит, если газета, орган публицистики, сейчас в большей мере, чем когда-либо, начинает пользоваться орудием художественного творчества? Это значит, что газета берет отдельные явления, отдельных людей нашей страны во всей их конкретности и старается передать их опыт в конкретной художественной форме на своих страницах».

Эти слова т. Стецкого можно отнести и к публицистическому участку кинематографии — кинохронике, которая в последней своей продукции все лучше и лучше, с всевозрастающей художественной убедительностью рассказывает о делах и людях нашей страны. За последнее время хроника создала безусловно сильные произведения — «Большая победа» (автор-оператор М. Кауфман), «Луначарский» (оператор Б. Цейтлин, монтаж Р. Гикова), «Съезд победителей» (монтаж Р. Гикова), «Люди» (реж. Посельский, оператор Беляков), сюжеты «Колхозная свадьба на заводе «Серп и молот» (оператор А. Кричевский) и «Выходной день» (оператор А. Шаповалов) в звуковом журнале Украинской фабрики (авторы Н. Караушев и И. Жига), отдельные номера «Союзкиножурнала» работы Л. Степановой, Н. Соловьева и О. Подгорецкой.

Но, несмотря на появление этих произведений и общий качественный подъем системы Союзкинохроники после 2-го всесоюзного совещания, в кинохроникальной продукции еще очень много срывов и снижений, недостатков и слабостей. Это, прежде всего, относится к качеству языка, которым кинохроника говорит со зрителем. Часто очень недостаточен творческий уровень продукции, низки ее профессиональные качества. В большинстве хроникальных короткометражных фильм и периодических журналов очень много кинематографических «огрехов», равных неудачным фразам в книгах и речевой бессмыслице, очень засорен их язык кинематографическими неграмотностями и «выкрутасами». В ряде местных хроникальных изданий буквально поражает откровенное пренебрежение элементарными «законами» монтажа. Яркий по-новому взятый материал очерка Украинской фабрики Союзкинохроники «О Шекспире и командире Котельникове» (реж. М. Шапсай, оператор Н. Токарская) не «донесен» до зрителя засоренностью лишними кусками и ненужными эпизодами, монтажными «недомолвками», растянутостью. Сила операторски очень яркого и выразительного материала о походе «Челюскина» (операторы М. Трояновский и А. Шафран) и о ленинградском физкультпараде на льду (оператор А. Паллей и др.) снижена ровным, «бездушным», неизобретательным монтажем. Воздействие «Челюскина» и «Снежного марша» было бы более крепким, если бы уровень монтажной культуры, режиссерской организации материала (включаем сюда и звуковое оформление) был равен качеству операторской работы в этих картинах.

Пора во весь рост поставить вопрос о борьбе с «опечатками» в хроникальных изданиях, борьбе за творческую культуру, высокий уровень профессиональной кинематографической грамотности кинохроникальной продукции и ее мастеров. Нужно развернуть конкретную критику их «огрехов», не бояться сказать, «где плохо», «по-настоящему поставить вопрос о качестве художественных произведений» (А. Стецкий) в кинохронике, развернуть творческую самокритику, которой среди творческих работников хроники до сих пор почти нет. К статьям А. М. Горького «О бойкости», «О языке» и др. к его «Письму к А. С. Серафимовичу», внимательно должны прислушаться работники всех участков советского искусства, в том числе и кинохроники. Неверно сводить смысл статей А. М. Горького лишь к требованиям гра-

Тт. Сталин, Каганович, Молотов, Ворошилов, Орджоникидзе.«Съезд победителей». Фильма о XVII съезде партии. Монтаж Р. Гикова

мотности литературного языка. Статьи Горького ставят более широкие вопросы о формах художественных произведений. И у Алексея Максимовича нужно учиться, «невзирая на лица», ставить вопрос о качестве кинохроники. Очищая кинохронику от кинематографических неграмотностей, режиссерской и операторской некультурности, недостатков монтажа, плохих надписей, мы будем повышать ее качество, совершенствовать ее форму.

Для того чтобы пронизать творческий процесс в хронике деловой критикой, которая бы «учила, помогала и контролировала», следует ввести в практику работы всех фабрик и отделений Союзкинохроники как одну из форм критики и самокритики оправдавшие себя в прессе систематические редакционно-творческие совещания, посвященные обсуждению выпускаемой продукции. На этих совещаниях с самого же начала не должен быть допущен «слащавенький тон, который в последнее время появился в литературных организациях» (А. Стецкий). Правду, пусть суровую, нужно говорить в глаза, решительно изгоняя из хроники низкопробность, ремесленничество, не допуская на экраны, в частности в результате этих совещаний, низкокачественные сюжеты, журналы и фильмы.

Советская кинохроника должна говорить о нашей действительности голосом подлинно художественного творчества.

Героям Советского союза—отважным летчикам, спасителям челюскинцев, всем участникам исторического полярного похода, мужественным строителям социалистической культуры — пламенный большевистский привет!

С киноаппаратом на „Челюскине“

М. ТРОЯНОВСКИЙ

В просмотровом зале снова начинаешь остро ощущать обстановку прошедших дней похода, чувствовать холодное дыхание Арктики. Сквозь уже заснятые ролики пленки и толстые истасканные сценарные тетради видны огромные богатства материала, который таят в себе эти люди — большевики, прокладывающие новые пути в просторах северных морей. И они предъявляют советской кинематографии большой и еще неоплаченный нами счет.

Центральная арктическая экспедиция 1933 года — поход «Челюскина». Для кинематографиста этот поход таил много интересного. Во-первых, нужно было без ледокола, на грузовом пароходе пройти сквозь льды с запада на восток. Во-вторых, был взят курс на остров Врангеля. Остров, к которому уже два года не могут пробиться суда. Одно погибло, раздавленное льдами, другое, не дойдя до острова на 13 миль, повернуло обратно, тяжело израненное, ушло на глазах ожидавших смены и новых запасов зимовщиков острова.

В наличии интересного в кинематографическом отношении материала сомнений нет. Остается решить ряд организационных вопросов и фиксировать день выезда из Москвы.

Опыт производства экспедиционных фильм показал, что наши фабрики художественных фильм справляются с этим делом плохо. Главное — они, работая над игровыми фильмами, не справляются со сроками выпуска экспедиционных фильм. Если «Иудушка Головлев» выйдет на экран на полгода позже, от этого отношение к нему зрителя не изменится. Но когда «Два океана» выпускаются через девять (9) месяцев, после того как «Сибиряков» вернулся и была последняя статья о нем в газете, — это вопиющее безобразие. Девять месяцев «Два океана» «переваливали» по производственным этапам фабрики с медлительностью игровой фильмы. И это тогда, когда весь мир говорил о героическом походе ледокола «Сибиряков». Когда же фильма, наконец, «выдрейфовала» из внутрифабричной пучины Межрабпомфильма, она потеряла больше половины своей ценности и значения. Наша общественность, страна, мир переживали уже новые победы. И зритель хотел видеть на экране «Кара-Кум» и «Стратостат».

Выпуск таких экспедиционных хроникальных фильм — дело, безусловно, не Потылихи и не Межрабпома. Это дело Союзкинохроники. Союзкинохроника должна завоевать право первенства участия в экспедициях перед другими фабриками, зачастую бросающимися на «лакомые кусочки».

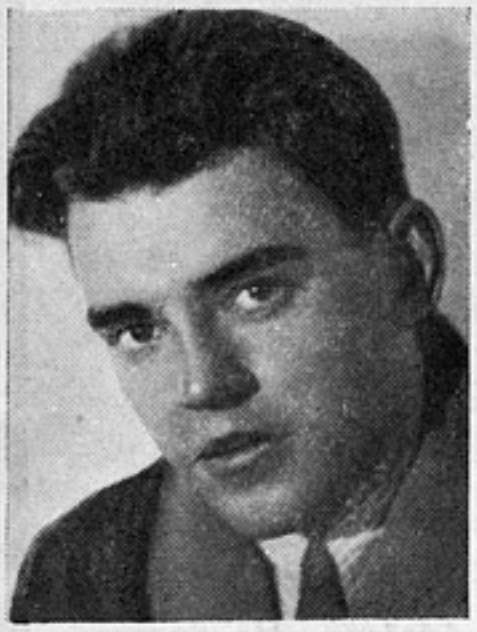
Итак фабрика Союзкинохроники. Авторы будущей фильмы — операторы Марк Трояновский и Аркадий Шафран. Найти общий творческий язык при работе над фильмой, а в экспедиции еще и общий бытовой язык—это большой залог успеха. В этих пунктах сомнений как будто нет. С Аркадием Шафран я работал три года. Снято три картины. Также благополучно с аппаратом. Мой «Эль» снял те же три картины. Хуже с так необходимыми в походе легкими аппаратами. Есть только одна видавшая виды «Кинамо». Об «Аймо» остается мечтать. Еще хуже с пленкой. При всем хорошем отношении к нашей пленке трудно быть хладнокровным, предчувствуя возможные «сюрпризы». Одно дело снимать здесь в Москве, но другое — работа в экспедиции длительностью от 3 до 15 месяцев, когда известны случаи, что пленка,

Справа: опер. М. А. ТРОЯНОВСКИЙ

В 1930 г. окончил ГТК. Снял звуковую фильму «Два океана». После похода ледокола «Сибиряков» награжден орденом Красного трудового знамени СССР. Участник экспедиции на «Челюскине».

Слева: опер. А. М. ШАФРАН

В кинохронику пришел в 1929 г. В качестве кинооператора находился среди потерпевших аварию челюскинцев, снял гибель корабля, жизнь на льду, и подвиги героев-летчиков. Награжден орденом Красной звезды



пролежав без проявки месяц, возвращалась к своему прежнему девственному состоянию, теряя следы снятого. Больше для успокоения совести берем с собой химикалии и уверяем всех и себя, что будем проявлять на корабле. Испытав трудности полярного плавания, я знаю, что можно находиться в море среди льдов и пить соленый чай, так как на всем корабле часто не найти стакана пресной воды. Где же тут говорить о возможностях проявки.

И вот 16 июля. Ленинград.

Прощальные, щемящие сердце, гудки и впереди открытое море. За ним Копенгаген и незабываемые норвежские фиорды. И то и другое снимается как отдельные сюжеты для журналов «СКХ». Основная же картина должна начаться севернее, поскольку сюжетным стержнем фильмы является остров Врангеля.

3 августа. Мурманск. На корабле идет погрузка угля. Появился летчик Бабушкин. Грузят его самолет. Грузят живой скот — запас мяса для похода. Самые разнообразные грузы для острова Врангеля и экспедиции. Все пожирается вместительными трюмами «Челюскина». Через час по приходе в Мурманск у меня в кармане билет в Ленинград. Надо обязательно успеть съездить и проявить снятое. Посмотреть, как работает эмульсия. День и две ночи мимо лесов и болот Карелии. Вот пленка уже на Каменном острове, на гостеприимной Ленинградской фабрике Союзкинохроники. Проходят минуты большого напряжения. Сейчас решается судьба киночасти экспедиции на «Челюскине». Другой пленки нет. Следовательно, если эта плохая, то в Мурманск идет телеграмма «Шафран, освобождай каюту». Через несколько часов Аркадий читал в Мурманске «проявка удовлетворительные результаты».

В ночь на 10 августа «Челюскин», имея на борту, среди длинного списка специальностей участников экспедиции, двух кинематографистов, отвалил от Мурманской пристани. Собственно, только сейчас по-настоящему началась экспедиция. Что значит «по-настоящему», узнали наши спины через неделю. А пока начали устраиваться. Отвоевали у судового врача лазаретную ванную для лаборатории, каюту на правом борту, Правый борт в течение всего пути будет обращен к берегу и является солнечным. Мотивы вполне основательные для того, чтобы за каюту правого борта вести упорную борьбу. Наши кинематографические доводы достаточно убедительны. Вскоре на каюте с правого борта красуется карточка. «Трояновский, Шафран — Союзкинохроника».

Начался подготовительный период нашей будущей картины. Началась разработка вариантов сценарного плана, исходя из трех таких предпосылок:

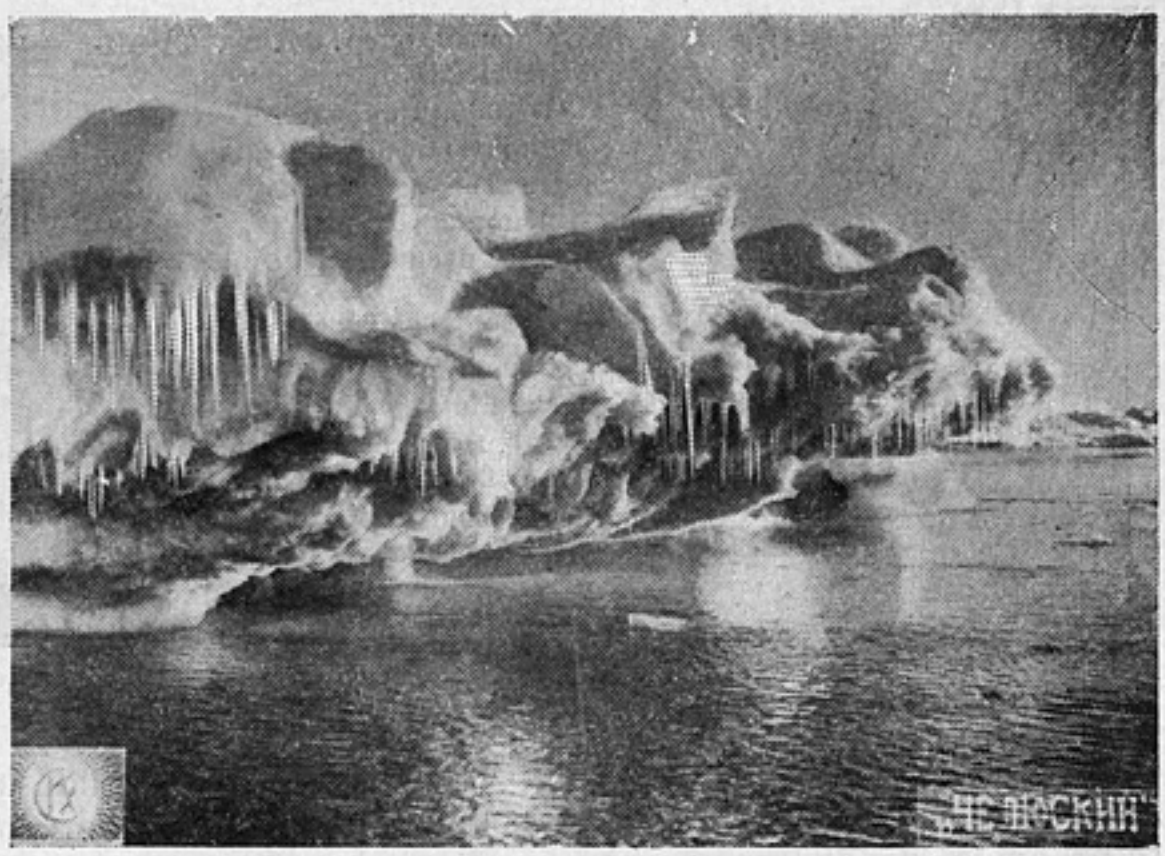
1. «Челюскин» достигает острова Врангеля — вариант, самый хороший во всех кинематографических и некинематографических отношениях.

2. «Челюскин» не достигнет острова и выйдет в Берингов пролив.

3. «Челюскин» не достигнет острова и не выйдет в Берингов пролив.

Надо было снимать так экономно, чтобы имеющиеся 4500 метров пленки хватили бы на любой вариант результатов похода и чтобы из заснятого материала при любой комбинации вариантов можно было бы монтировать фильму.

Мы часто после съемочного дня «раскладывали» снятый материал по вариан-



Айсберг. Из фильмы «Челюскин». Авторы-операторы М. Трояновский и А. Шафран

там. Делали пометки: если выйдет вариант номер такой-то, то доснимается такой-то план к сегодняшнему эпизоду и т. д. и т. п.

Как я и ожидал, пленку проявлять оказалось невозможным. Через несколько дней похода основная пресная цистерна «Фортик» была подсолена. Начали экономить воду. Но и та вода, которая имелась, была если не соленая, то с примесью ржавчины, и пробы после промывки бывали всегда покрыты густым налетом. Нам оставалось вести тщательное наблюдение за снятой пленкой. Со всех коробок через каждые 10 дней проявляли пробочки. Было решено, что если обнаружим следы разложения эмульсии, только тогда начнем проявлять. Очень сложно было с хранением. На «улице» сыро, в каюте жарко. Вышли из положения тем, что никогда не закрывали в нашей каюте окна (на «Челюскине» в пассажирских каютах были большие окна, а не иллюминаторы). И вот в каюте у нас стало холодно и скучно. Скучно потому, что гости заходить к нам избегали. Моряки не любят в помещении свежего воздуха. Я плавал на нескольких кораблях и всюду наблюдал одинаковые сцены — если кто-нибудь из нас «сухопутных» откроет в кают-компании иллюминатор или дверь, первый же пришедший моряк сразу наглухо закрывает. Пожалуй это понятно. Для наглотавшихся на вахте ледяного ветра свежесть чистого воздуха становится неприятной.

Хотя мы ориентировались главным образом на отражение похода к острову Врангеля, были намечены сцены, которые должны были войти в любой вариант. С этих сцен мы и начали съемки. Продвижение корабля во льду, авральные работы, разведывательные полеты Бабушкина и Воронина, ледяные пейзажи. Снимать все это на «Челюскине» было делом нелегким. На «Сибирякове» я запросто на-ходу соскакивал на льдины, принимал от Шнейдерова или Купера камеру, и съемка начиналась. Таким же образом происходило и возвращение на борт. Этим мы не задерживали корабля. На «Челюскине» такой способ был невозможен. Борта корабля необычайно высокие. Спрыгнуть, не разбив, если не себя, то камеру, невозможно. Приходилось пользоваться случайными остановками, но не на каждой остановке интересно снимать. Специально останавливать пароход нельзя было, не так много времени было для этого у «Челюскина». Пришлось прыгать на-ходу, по «сибиряковски» с автоматом. Это плохо. Понижается техническая ценность кадра. Связан одним объективом. От беготни «кинамка» часто заедает. Объектив ее мало светосилен. Это было очень заметно при той бедности света, которую мы имели в пасмурные дни полярного лета.

На «Челюскине» были большие общекорабельные авральные работы. Был аврал по переноске угля, когда корабль с поврежденной носовой частью требовал срочного дифирента на корму.

Работали все. Наши «киношные» спины перенесли положенное число мешков с угловатым, врезающимся в мышцы

О. Ю. Шмидт — начальник экспедиции «Челюскина». Из фильмы «Челюскин». Операторы М. Трояновский и А. Шафран

углем. Но одновременно шла и наша основная, съемочная, работа. Камера стояла тут же, на палубе, такая же черная от угольной пыли, как и мы сами.

В моменты, когда нам не надо было подставлять спины под мешок, я или Шафран схватывали камеру и фиксировали безостановочный ход аврала. Также было во время гигантского шестисуточного ледяного аврала. Шесть суток долбили, ломали, рвали аммоналом лед, накладывали на сани по полтонны и, спотыкаясь и падая по острым торосам, увозили в сторону, расчищая путь кораблю. Нужно было дать возможность «развернуться» кораблю, вмерзшему в 15-метровый лед. Это было достигнуто. Корабль «развернули». Именно в эти дни и решился успех экспедиции, когда после гигантского аврала корабль тронулся. «Челюскин» дошел до Берингова пролива, но совершенно нелепое стечение обстоятельств уже в самом Беринговом проливе послужило причиной того, что корабль отнесло обратно и начало «таскать» по Чукотскому морю, пока не раздавило. В эти незабываемые дни ледяного аврала были забыты все специальности. Появились новые. Не было метеорологов, журналистов, геодезистов и кинематографистов. Были подрывники, багорошники, черпальщики и «кони». Последняя специальность была самая тяжелая. Таскать сани со льдом не так-то просто. И опять целые дни стояла камера, осыпаемая осколками льда, взлымаемым аммоналом. Иногда мы с Шафраном подскакивали к ней, «выхватывали» из происходящих событий нужное количество метров и снова возвращались к своей лошадиной профессии. Так накапливался материал, который сейчас смонтирован мною в Москве. Очень было трудно добиться сохранности камеры. Как только выходили снимать, камеру сразу же или обдавало солеными брызгами или залепляло снегом. Нехватало сухих тряпок. И мы камеру раз и навсегда покрыли толстым слоем вазелина, а когда он вышел, просто тавотом. Этим удалось уберечь металл от ржавчины, разъедания соленой водой.

Наступала зима. «Челюскин» основательно застрял. Простояли вмерзшими около острова Колючина две недели. Вдалеке выделялся Чукотский берег, а дальше в 150 милях чистая вода Берингова пролива и крейсирующий по ней ледорез «Литке».

Это дало мысль начальнику экспедиции Отто Юльевичу Шмидту отправить часть состава экспедиции на материк, так как не все люди могли иметь загрузку по своей специальности во время зимовки на корабле. Воспользовались неожиданно пришедшими с мыса Ванкарем чукчами, договорились с ними, что они, на имеющихся у них четырех упряжках собак, пройдут с отрядом «челюскинцев» до Уэллена.

Для нас, киночасти экспедиции, зимовка имела много отрицательного, несмотря даже на то, что еще ни разу ни один оператор не зимовал на корабле.

Но какой смысл зимовать, когда большая часть времени выпадет из поля зрения кинематографа из-за полярной ночи? В дополнение к этому пленки оставалось меньше тысячи метров, и для восьмимесячной работы этого было явно мало. Еще больше волновала снятая пленка. Надежд на то, что она пролежит в сохранности эти 8—9 месяцев, было мало. Все это вызвало у меня с Шафраном решение об использовании отряда, уходящего на материк, для хотя бы частичного вывоза снятой пленки и выпуска на экран первой части фильмы о «Челюскине». В результате оценки положения мы с Шафраном разделились: я отправляюсь в рядах отряда пешком на материк с частью снятого материала, остальной материал Шафран должен был доставить через 2—3 месяца на самолетах по маршруту Чукотия—Якутия. Для организации этого был заброшен с осени на Чукотку самолет АНТ-4, который ведет сейчас спасательные работы.

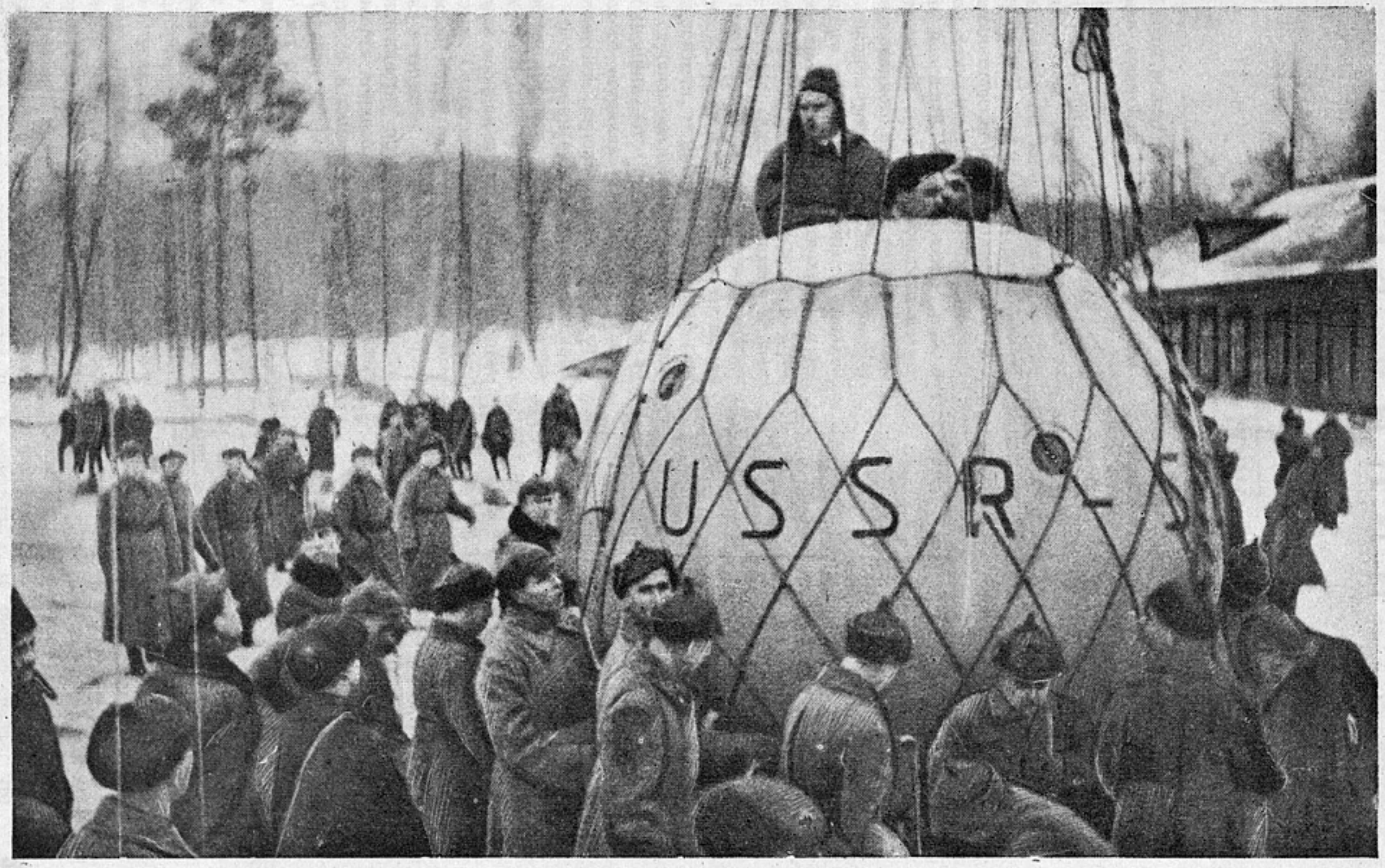
Снова щемящие душу прощальные гудки, салюты аммоналом, и под завывание въюги наш отряд расстается с кораблем. Ледяные скалы оглашаются диким концертом. 21 собачья глотка непрерывно издает душераздирающий вой, далеко разносимый пургой. Копошатся у четырех нарт чукчи. Они старательно увязывают наши нескладные, с их точки зрения, пожитки. Наша тара—ящики и чемоданы, не лезет в габарит узких нарт. А необходимо, чтобы все было накрепко прилажено и не могло сдвинуться с места при бесконечном кувыркании нарт по торосам.

Чукчи обладают совершенно невероятно для человека развитой способностью предугадывания погоды. Никакие барометры ничего еще не показывают, а чукчи говорят, что будет большая пурга и ехать нельзя. И напрасны возражения, просьбы или угрозы. Ни за что на свете чукча не тронется с места. И действительно, предсказанное сбывается. Когда наш отряд через двое суток пути по замерзшему океану добрался до вмерзших у берега пароходов «Свердловск» и «Лейтенант Шмидт», то мы там застали большое количество чукчей вместе с семьями, гостящих на кораблях в течение многих дней. Вдруг поздно вечером, на другой день после нашего прихода, все, как один, чукчи заволновались и начали покидать корабли. На недоуменные вопросы, они ответили, что пароходы может каждую минуту оторвать и вместе со льдом отнести далеко от берега в море. И действительно, через полтора суток «Свердловск» и «Лейтенант Шмидт», сначала двинувшись вместе со льдом, а потом и и своим ходом, были далеко уже от своей трехнедельной стоянки.

Мною с «Челюскина» были взяты 12 коробок сверх всякой меры намотанной пленки. Выбирать приходилось почти вслепую. Эпизоды разложены по времени съемки. Зачастую знаешь, что в коробке необычайно важный для срочного вывоза кусок, но к нему 100 метров «принудительного ассортимента» меньшей значимости. Вот и ломаешь себе голову, как быть, что брать. Делать пробы времени не было. Для сборов к тяжелому переходу было половина ночи. За это время надо было подогнать одежду, обувь, без чего трогаться с места недопустимо. Вопрос об уходящем отряде был решен поздно вечером, а на рассвете надо было уходить, чукчи торопились, требовали скорейшего оставления корабля и движения к берегу. Кроме снятого материала я взял с собой 150 метров чистой пленки и «кинамо». «Кинамо» привязал к моей нарте снаружи, чтобы можно было воспользоваться им в любой момент. Хуже было с хранением кассет. Их приходилось хранить спрятанными от снега внутри чемодана, и смена кассеты была связана с остановкой отряда и распаковкой моей нарты.

Каюром (водителем собачьей упряжки) был я сам. У нас было четыре упряжки и четверо чукчей. Но один из них всегда шел впереди — проводником. Выбирал путь среди хаоса торосов, подрезал ножом острые углы льдин, чтобы не повредить о них нарты. Таким образом одного каюра нехватало. Работа каюра, особенно без навыка, очень утомительная. Приходится то бежать рядом, удерживая от перевертывания по ледяным ухабам нарты, то, когда собаки несутся с обрыва, тормозить обеими ногами, уцепившись за нарту сзади. Постоянно приходится перескакивать то по одну сторону упряжки, то по другую, и направлять уперевшийся в торос передок нарты. Через пару часов я имел сбитые в кровь колени. От непривычной «гимнастики» ныло все тело. Пот валил ручья-

Челюскинцы перетаскивают шлюпки через преграждающую путь льдину при высадке на остров „Уединение". Авторы-операторы М. Трояновский и А. Шафран



Команда погибшего стратостата „Осоавиахим 1" перед полетом.
„Высота 22 000 метров". Работа режиссера Д. Яшина

Парад в честь XVII партсъезда на Красной площади.
Из фильмы „Съезд победителей". Монтаж Р. Гикова

„Москва — Кара-Кум — Москва". Авторы-операторы З. Тиссе и Р. Кармен

Из фильмы «Челюскин». Капитан Воронин. Авторы-операторы М. Трояновский и А. Шафран

ми, несмотря на то, что на мне был один только свитер. Меховое пальто и шапки были привязаны к нарте и ими пользовались только при отдыхе. Температура была минус 15° по Цельсию. Уступать не хотелось. Во-первых, надо было все время быть около пленки, ибо иногда попадались разводья, и пленка могла быть в один момент подмочена и погублена. Во-вторых «заедало» самолюбие, хотелось в совершенстве овладеть собачьим транспортом. Надо отметить особо внимательное отношение к пленке, бывшей большой обузой для отряда, со стороны начальника нашего отряда т. Муханова и других участников перехода.

После двухсуточного отдыха на кораблях «Свердловск» и «Лейтенант Шмидт», двинулись дальше, уже по материку. Путь по Чукотке был несравненно легче, чем по торосистому океану. Тяжелы были длинные перевалы в горах, камни, торчащие из снега, сильно затрудняли путь для наших измученных псов. Ночевали в чукотских ярангах, в своих спальных мешках. Забираться в теплую их часть не решались. Уж очень тяжел для наших носов был непривычный запах копальха (тухлое моржевое мясо). Через семь суток пути перед нами замелькали огни Уэллена. Полетели телеграммы в Москву и на «Челюскин», где были поражены нашим быстрым 350-километровым переходом.

«Челюскин» к этому времени значительно продвинулся вперед. Наша встреча с товарищами на корабле, казалось, была делом двух дней. Но этому сбыться не было суждено. «Челюскин» был отнесен обратно. Наш отряд погрузился на «Литке» и двинулся на юг. «Литке» делал попытки пробиться к «Челюскину», но ввиду конца ноября наступившая зима и конец запаса угля заставили «Литке» уйти назад. На «Литке» было очень тесно. Всех он взять не мог. Поэтому часть людей перешла на «Свердловск», к тому времени выбившийся из льдов. Я, чтобы остаться на Литке», взял на себя «нагрузку» — начал работать матросом. Это значительно облегчило почти 3-месячное плавание до Владивостока. Два раза в сутки по четыре часа я стоял на вахте у штурвала, и время шло не так нудно. Было приятно чувствовать себя не пассажиром, а членом корабельного грузового коллектива «Литке», этого покрывшего себя славой корабля, бывшего 18 месяцев в тяжелом ледовом рейсе.

16 января 1934 года. Транссибирский экспресс «подкатил» меня к московскому вокзалу с драгоценными метрами исторических документов, которые сейчас выпущены на экран, документов о большевистской атаке на неприступные северные окраины Советского союза.

Оператор Аркадий Шафран находился все время в рядах челюскинцев, ведущих неслыханно героическую борьбу с льдами Арктики. Оператор Шафран спас от гибели съемочную аппаратуру и снятый материал. Им заснята гибель парохода «Челюскин». Авария произошла днем. Зафиксирована на пленку также и жизнь лагеря Шмидта на льду. Вместе со спасательными самолетами в лагерь были посланы новые запасы пленки. И вот, вместе с людьми, которых мы все так нетерпеливо ждали, в Москву прибыл и заснятый Шафраном материал о взволновавших весь мир событиях.

Заметки о кинохронике[1]

О. БРИК

ХРОНИКАЛЬНЫЙ АКТЕР

Если спросить рядового кинозрителя, какая разница между кинохроникой и художественной фильмой, он ответит: «кинохроника — это когда показывают настоящую жизнь, а художественная фильма — это когда играют актеры». Как будто просто и ясно. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что это не так просто и далеко не ясно.

Прежде всего, в огромном большинстве художественных фильм имеются значительные куски заснятой настоящей жизни: городские и сельские пейзажи, небеса, облака, моря, улицы, прохожие, трамваи, железные дороги и т. д. и т. п.

А во-вторых, игра актера — тоже настоящая жизнь. Актер Гардин играет Иудушку Головлева. Разве это не явление реальной действительности? Балерина Семенова танцует Одиллию в «Лебедином озере». Разве это нельзя заснять как факт настоящей жизни?

Игра актера такая же настоящая жизнь, как работа каменщика или тракториста. В художественной фильме играют актеры, перевоплощаясь в различные персонажи, но самые факты игры и перевоплощения — реальность, и засъемка этого процесса, показанная на экране, легко воспринимается как хроника.

Есть люди, до которых актерское перевоплощение вообще не доходит. Как бы ни старался Гардин, эти люди никогда не увидят Иудушку Головлева, а всегда будут видеть актера Гардина, играющего Иудушку Головлева. Есть целые театральные жанры, в которых это актерское перевоплощение формально налицо, но по существу никакого значения для восприятия спектакля не имеет. Например, балет, опера, оперетка, эстрада.

Едва ли кому-нибудь придет в голову серьезно заинтересоваться, кто такая царь-девица из балета «Конек-Горбунок», в которую перевоплотилась очередная прима-балерина. Каждый понимает, что дело не в царь-девице, а в тех танцах, которые протанцует прима-балерина, исполняющая роль царь-девицы. Так же точно никто не заинтересуется узнать поподробней, кто такая царевна Волхова из оперы «Садко». Все пришли, чтобы слушать пение оперной примадонны, и царевна Волхова им глубоко безразлична. Только очень наивные люди могут пытаться всерьез разобраться в путаных фабулах огромного большинства опереточных либретто или отнестись с преувеличенным вниманием к драматическим коллизиям клоунских антрэ.

Но и в кинематографии имеются фильмы, отнесенные в разряд художественных, но в которых перевополощение актера едва воспринимается. Например, все фильмы с Чарли Чаплиным.

Все, видевшие картины с Чарли Чаплиным, отлично помнят Чарли Чаплина и его игру, но никто наверняка не помнит имен тех персонажей, в которые он перевоплощался. Все фильмы Чаплина — это единая многометражная засъемка актера, демонстрирующего свое актерское искусство. Говорят, что Чаплин играет всегда самого себя. Но каждый крупный актер играет только самого себя. Москвин — царь Федор и Москвин — Ноздрев. Какая колоссальная разница! А между тем для людей, не в первый раз пришедших в МХАТ, абсолютно ясно, что это тот же актер Москвин, талантливо играющий свое перевоплощение то в царя Федора, то в Ноздрева. И только совершенно неискушенные люди могут поддаться иллюзии этого перевоплощения.

Знаменитое описание спектакля в «Войне и мире» сделано Л. Н. Толстым именно с точки зрения человека, не желающего поддаваться никаким иллюзиям и видящим только то, что происходит на

[1] В дискуссионном порядке.

Слева: опер. И. И. БЕЛЯКОВ
Снял хроникальные фильмы «Шагай, Совет», «Нефть», звуковую «13 дней» (процесс промпартии), «Один из многих», «Тов. Ворошилов в ОДВА», очерк «Люди» и ряд других

Справа: опер. Е. М. БОГОРОВ
В кинохронику пришел в 1926 г. Этапные работы: съемка экспедиции по спасению Нобиле в 1928 году на судне «Персей», сюжеты о Путилстрое в 1930—1931 годах, работа в кинопоезде над картиной «Как поживаешь, товарищ горняк» и др.

самом деле, а не то, в чем его хотят уверить. Толстой полемически заострил свое описание, но если бы можно было заснять все то, о чем он пишет, спектакля бы не получилось, но получилась бы хроникальная засъемка того, что в действительности происходит на сцене, когда идет спектакль.

Ежедневно во всех киноателье мира происходят засъемки играющих и перевоплощающихся актеров. Результаты этих засъемок демонстрируются потом на экране под рубрикой «художественные фильмы». И одновременно с этим сотни операторов кинохроники снимают целый ряд других фактов, которые демонстрируются на экране под рубрикой «хроника». И то и другое настоящая жизнь, но засъемки играющих актеров выделены в особую рубрику, потому что они обладают свойством вызывать в зрительской массе иллюзию перевоплощения, иллюзию не настоящей, а вымышленной жизни.

Вполне возможен случай, когда в зрительном зале будут рядом сидеть два зрителя, воспринимающих одну и ту же фильму по-разному: один, как художественную, другой, как хроникальную. Один увидит Иудушку Головлева, другой Гардина. Если фильма «Иудушка Головлев» будет переснята с другим исполнителем заглавной роли, первый скажет, что он эту фильму уже видел, а второй пойдет ее смотреть, как новую.

Играющий актер такой же законный объект для хроникальной кинозасъемки, как и всякий другой профессионал, демонстрирующий перед аппаратом свое мастерство. И, если бы наша советская кинохроника поставила себе задачу заснять по специальным сценариям актерскую игру наших крупнейших мастеров сцены и экрана, это сыграло бы огромную роль в возрождении искусства киноактера, захиревшего под деспотическим самовластием постановщиков художественных картин.

ФАБУЛА НАСТОЯЩЕЙ ЖИЗНИ

Художественная фильма отличается от кинохроники тем, что в художественной фильме есть фабула, а в кинохронике ее нет. Так скажут многие, и будут правы, поскольку в огромном большинстве хроникальных картин фабула действительно отсутствует. Но отсюда отнюдь не следует, что хроникальная картина по самому своему существу фабулы иметь не может.

Что такое фабула? Рассказ или показ ряда связанных друг с другом фактов и событий. Разве такой показ противоречит основному принципу кинохроники — засъемки настоящей жизни? Разумеется, нет. И все же огромное большинство хроникальных фильм фабулы не имеет. И очень ясно, почему.

Фабула начинается с происшествия. Должно что-нибудь случиться. Все остальное экспозиция. Сколько бы ни заснять пейзажей, улиц, поездов, людских масс, труб, мачт, машин — фабулы не получится.

Если, например, в экспозиции дан бой, то сколько бы ни показывать батальных сцен, самых выразительных, самых эффектных, фабула не зародится до тех пор, пока какой-нибудь один эпизод не будет выделен и подан как происшествие. И дальнейшее развитие фабулы идет от происшествия к происшествию, а что между ними, то монтажные перебивки.

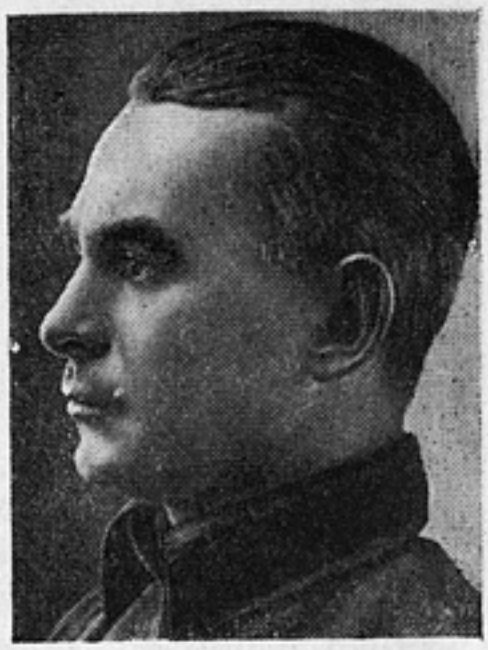
И вот оказывается, что в большинстве наших хроникальных фильм имеются

Слева: реж. С. БУБРИК

Работу в кинохронике начал в 1931 году. Автор хроникального фельетона «Большие мелочи», киноочерков «Звено победы», «Товарищ прокурор» (вместе с реж. Гуровым) и др.

Справа: опер. А. М. БУЛДАКОВ

В хронике с 1930 года. Работает над созданием новеллы. В этом плане сделан его «Сказ о председателе колхоза — изобретателе Иване Федоровиче Русакове» (звуковой «Союзкиножурнал»)



экспозиция и монтажные перебивки, а фабулы, т. е. показа связанных друг с другом фактов и событий, нет.

Происходит это потому, что заснять один или несколько фактов, небольшое, технически несложное для засъемки происшествие легко, но заснять событие, т. е. целую сумму фактов, трудно. А заснять достаточное количество фактов для показа их взаимной связи еще того трудней. Отсутствие фабулы в хроникальных фильмах — не признак жанра, а следствие технического несовершенства процесса хроникальных засъемок.

Художественная кинематография инсценирует происшествия. Поэтому ей нетрудно создавать любые, самые сложные фабулы. Кинохроника работает на материале настоящей, не инсценированной жизни, для нее путь инсценировки закрыт. Ее задача найти фабулу в самой жизни, в реальной связи реальных людей и реальных событий.

Что нужно для разрешения этой задачи?

Во-первых, чем больше будет заснято фактического материала, тем легче будет подобрать достаточное количество происшествий для фабульного построения. Надо до максимальных пределов увеличить кадры профессиональных режиссеров и операторов кинохроники. Надо развить и поддержать кинолюбительство, направляя его в русло кинохроники. Надо создать движение кинокоров, наподобие фотокоров.

Во-вторых, необходимо поднять квалификацию творческих работников кинохроники до максимального политического и профессионального уровня. Необходимо, чтобы творческий работник кинохроники безошибочно знал, что стоит снимать и чего снимать не стоит, и чтобы стоящее он сумел снять с предельной выразительностью. Наша кинохроника еще слишком робка. Режиссеры кинохроники предпочитают итти проторенными дорожками, не рискуя свернуть в сторону и поискать незаснятые еще объекты. Вместо того, чтобы соревноваться на новизну, на выразительность засъемки, режиссеры кинохроники становятся в затылок друг другу и снимают одно и то же с раз навсегда утвержденных точек. Чем разнообразней хроникальный материал, чем он выразительней, тем легче создать фабулу, тем эта фабула будет интересней и богаче.

И в-третьих,—и это самое главное,— надо постепенно, но решительно перейти на съемку хроникальных фильм по тщательно разработанным во всех деталях сценариям.

То, что сейчас именуется сценарием хроникальной фильмы, даже отдаленно на сценарий не похоже. Это даже не либретто, это робкая наметка того, что возможно при случае снять и что желательно было бы при благоприятных условиях снять. Обычно от такого сценария остаются одни только идеологические надписи, все остальное в фильме вполне неожиданно и для сценариста, и для директора фабрики, и часто даже для режиссера.

Объясняется это, конечно, чрезвычайной сложностью сценарной работы в кинохронике. Здесь нет тех творческих просторов, которые предоставляются кинодраматургам художественных фильм. Твори, как хочешь и что хочешь — все выполнимо. Любые страны света, любые персонажи, любые катастрофы, любые силы природы! В кинохронике все это значительно сложней. Но не невозможно.

Сценарная фабула хроникальной фильмы — это фабула настоящей жизни. Причем, все, что случается в художественной фильме, может случиться и в жизни. Теоретически это так, но практически трудности огромны.

Прежде всего далеко не все, что происходит в жизни, может быть практически заснято на кинопленку. Верней, только ничтожная часть того, что происходит, может быть заснята. Почти невозможно при современной фототехнике производить хроникальные киносъемки в закрытых помещениях.

Большинство кинохроники и у нас и за границей заснято на натуре. Но это вопрос техники. Усиление фотооптики и светочувствительности пленки преодолеет со временем это затруднение. Надо только работникам кинохроники помнить, что на них лежит обязанность стимулировать этот технический прогресс, ибо работники художественной фильмы заинтересованы в нем значительно меньше. Они работают в достаточно хорошо освещенных ателье.

Но это, конечно, не главное затруднение. Допустим, что киноаппарат получил возможность проникать всюду, снимать решительно все, что в жизни происходит. Немедленно возникает вопрос: «А что же снимать? Для фабульного построения нужны конкретные происшествия, а как их снять, когда они еще не случились? Писатель может записать происшествие задним числом по материалам, по рассказам очевидцев, художественная кинематография может в любой момент инсценировать любое происшествие, а режиссер кинохроники должен заснять то, что еще не случилось. Абсурд!». А между тем в этом специфика кинохроники. В художественной кинематографии сначала ставят аппарат, а потом все, что нужно, случается. Режиссер кинохроники идет со своим аппаратом туда, где то, что нужно, может случиться.

Отсюда задача сценариста кинохроники найти такие комплексы реальной действительности, которые могут дать обильный материал для интересных и выразительных киносъемок. Мало того, сценарист должен с возможной точностью предвидеть, что может при таких-то и таких-то обстоятельствах случиться. И чем наблюдательней сценарист, чем богаче его жизненный опыт, тем точней будет его предвиденье.

Так обычно и поступают работники кинохроники — идут туда, где может случиться что-нибудь интересное. Однако область этого «где может случиться» еще чрезвычайно ограничена. У нас — официальные празднества, парады, заседания, за границей — мелкие происшествия на автомобильных гонках, скачках, спортивных состязаниях. Здесь еще уйма неиспользованных возможностей. И сценаристу кинохроники есть над чем подумать и поработать.

Было бы, конечно, очень нелепо, если бы какой-нибудь сценарист вздумал писать хроникальные сценарии по образцу сценариев художественных фильм с «любовью», преступлениями и прочими атрибутами игровой кинематографии. Для этого ему пришлось бы писать примерно, так: «стать с аппаратом такого-то числа в таком-то часу на углу Арбата и Кривоколенного переулка — по расчету должно произойти убийство» или: «парочка, сидевшая вчера вечером на Гоголевском бульваре (третья скамейка справа, считая от памятника), явно влюблена — проследить, заснять».

Кинохроника работает совсем другими эффектами, на другом материале, и фабульное построение хроникальной фильмы существенно отличается от фабул художественных фильм.

Очерк на экране

Н. КАРИЙ

Термин «агитпропфильма» еще не был рожден.

1925 год.

Михаил Кольцов написал статью о хронике.

Это было «славное» время, когда вождем кинохроники был Дзига Вертов, с триумфом шествовавший по страницам кинопечати.

Вот что писал Кольцов:

> «Каждая съемка хроники раздувается у нас в целое событие. Сначала заметка о том, что оператор, имя рек, скоро «заснимет» тогда-то, такую-то конференцию или конгресс. Потом население оповещается, что оператор, имя рек, слава создателю, заснял-таки то, что хотел, и приступает к монтажу. Дальше тернистый путь оператора не менее ярко освещается кинопрессой. Из ее заметок выясняется, что «заснятое событие» настолько важно, что потребует для себя особой хроники-картины, а это в свою очередь требует денег, совещаний, волнений. В результате выходит картина в несколько сот метров, изображающая открытие ч е г о-т о т а м. Настоящие театры, само собой разумеется, отказываются ее принять, и хроника, повалявшись на складе, идет на окраины. Соответственные газетные заметки с революционной гордостью сообщают, что хроника, имя рек, уже демонстрируется в рабочих клубах. Благоразумно умалчивается, что театры забраковали картину как длинную и скучную» (Журнал АРРК № 2, 1925 г. «Азбука»).

И Кольцов ставил вопрос о хронике, не о поэмах и симфониях, а о кинопериодике:

> «...нужны крепкие регулярные календарные будни, нужен плохой или хороший, но постоянный киножурнал» (т а м ж е).

Постоянный киножурнал был создан. Это «Совкино», переименованный позже в «Союзкиножурнал», и с ним целая группа периодических изданий Союзкинохроники.

Но рядом появилась агитпропфильма как результат растерянности ряда творческих работников кинематографии перед требованиями, которые предъявляла к ним действительность.

Воскрешая забытый было вертовский рецепт:

> «...я у одного беру руки, самые сильные, самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего беру голову, самую красивую и самую выразительную, — и монтажем создаю совершенно нового человека»...
> (Киноки. Переворот. ЛЕФ № 3),

авторы агитпропфильмы делали картины из хроникальных материалов, кадры самые «красивые» и «эффектные», разбавленные надписями.

И к «умению» пользоваться политическим подстрочником, к своеобразному монтажу цитат и лозунгов сводился «творческий метод» творцов агитпропфильм.

Последний осиновый кол в подобный «жанр» фильм забил сам Вертов картиной «Симфония Донбасса».

> «Она никого в зале не тронула, несмотря на постоянное размахивание красным флагом и на постоянное «ура». Она образец того, как нельзя вести пропаганду» (К. Р а д е к, Две фильмы).

У зрителя выработался условный рефлекс к подобному «жанру» фильм. Хроникальная полнометражная фильма вызывала спазмы зевоты. И неслучайно

«Москва — Кара-Кум — Москва». Авторы-операторы Э. Тиссе и Р. Кармен

администратор кинотеатра в г. Сталино рекламировал «КШЭ», опустив фамилию режиссера, плакатом «Ассистент—Ната Вачнадзе». Правда, несмотря на это, картина все же не продержалась и двух дней.

Между тем журналы Союзкинохроники завоевали экран. Об этом свидетельствуют даже администраторы кинотеатров. Зритель возмущается, когда не показывают журнала, настойчиво требует его демонстрации. Зрителя привлекает кинохроника тем, что она злободневна, что она наглядно показывает то, о чем он читает в газетах. Она поднимает зрителя на леса строящихся зданий социализма и обозревает результаты, достигнутые общим организованным трудом. Смотря хронику, зритель чувствует неразрывную связь своей бригады, своего колхоза, всей своей работы со всем тем, что происходит в советской стране.

Воздействие кинохроники оказалось сильнее воздействия агитпропфильмы, потому что она не агитировала вообще, а показывала конкретные факты, события, явления, называя их имя, отчество и фамилию.

Новое руководство кинематографией еще в 1932 г. взяло твердый курс против полнометражных хроникальных фильм. И это принесло положительные результаты.

Лучшие работники хроники пошли на работу в киножурнал, в короткометражную периодику. Здесь внутри журналов началась настоящая творческая борьба за новое содержание, за новую форму, за разнообразие жанров хроники. Делаются попытки показа живых людей, новых общественных отношений. Намечаются жанры очерка и фельетона.

В этих попытках смело выступает и хроникерская молодежь. Оператор Борис Небылицкий и Р. Кармен, режиссеры Нестор Караушев, Марианна Варейкис, Арша Аванесова. День за днем в хронике идет подлинная творческая работа.

Тематика сегодняшнего дня выдвигает все новые и новые требования к хроникеру.

Зритель стал любопытным. Его не удовлетворяет короткая киноинформация. Ему мало показа внешнего вида нового завода, новостройки. Он хочет видеть людей, строивших эти корпуса, и не только их портреты, а их жизнь и работу. Зритель хочет быть участником событий, показанных в хронике, хочет вместе со снятыми людьми переживать радость праздника или горе прорыва.

Обязанность кинохроникера показать жизнь, явление, событие, факт в самом ярком их выражении. И жизнь не хочет укладываться в схему, не хочет укладываться в 60 метров.

Так было с Марком Левковым, режиссером Украинской фабрики Союзкинохроники.

Он поехал, чтобы снять эпизод о колхозе «Восход» на Днепровщине. В колхоз, который первым в Союзе выполнил план хлебосдачи, первым начал распределение доходов, первым показал, что у колхозника с новым большевистским урожаем начинается зажиточная жизнь. Колхозники «Восхода» написали письмо т. Сталину, оно помещено в «Правде». Колхозники «Восхода» пригласили т. Сталина на блины...

Левков, приехав в колхоз, увидел, что снять несколько метров — это значит только «отписаться от темы». Возник вопрос о короткометражной на 300-400 метров фильме. Он вернулся в Харьков

и поставил вопрос об этом перед директором.

В итоге зритель получил две замечательных короткометражных хроникальных фильмы—очерка о колхозных победах: «Дід Мороз» и «Свято колгоспної заможности». Эти фильмы явились яркими показателями роста украинской фабрики хроники.

Для Левкова, для всех работников хроники эти фильмы открыли новые возможности: возможности создания злободневного политического хроникального очерка, более углубленного показа новых явлений действительности, новых людей, возможность говорить на новом языке со зрителем, на языке понятном и увлекающем.

До появления очерков Левкова проблема о новых фильмах стояла иначе:

«агитпропфильма никуда не годится. Надо говорить не языком лозунгов, а языком образов.

Языком образов говорит художественная фильма.

Значит, хронику надо сделать художественной, значит прежде всего надо сочинить сюжет, сделать сценарий».

Сценарий.

Как писать сценарий хроники?

В те времена сценарии художественных фильм писались в кабинетах. Край стола за чернильницей сценариста был крайней линией горизонта. Это не обещало расцвета даже художественной кинематографии. И этот же опыт попытались перенести в кинохронику.

Так в Москве начали свою бесславную историю сценарии «художественно-хроникальных фильм» (появился такой термин)—«Первый жених» Владимирского и Посельского и «Лицо нашей страны» Погодина и Слуцкого. При чтении сценариев стало ясно:

люди действительности, с которыми и имеет дело хроника, — не актеры, чтобы выполнять несвойственные им роли, вымученные в сценариях.

«Первый жених» и «Лицо нашей страны» не пошли в производство.

Но жизнь все же требовала хроникальных фильм.

Термин «художественно-хроникальная фильма», родившийся вместе с «художественно-хроникальными» сценариями, не умер. Он на время даже стал чем-то вроде лозунга, а в хронике вспыхнула дискуссия: искусство ли хроника?

Дискуссия вскоре погасла. Все быстро согласились, что хроника—искусство, хотя и не было определено ее место в ряду других искусств, не была определена ее специфика. Искусствоведы честно промолчали. Но попытки сделать хроникальную фильму «художественной» нашли весьма оригинальное выражение.

Один из авторов неплохой видовой фильмы «Москва», для «занимательности» снабженной романсиком, Рафаил Гиков сделал фильму о Беломорско-Балтийском канале — «Навстречу двум морям».

Это была фильма, впервые показывающая канал на экране.

Н. Изотов в забое. Из фильмы «Большевик» о Никите Изотове. Производство Украинской ф-ки Союзкинохроники. Реж. Левков

Чего нужно было ждать от хроники о канале?

Честного показа видов канала, замечательных сооружений, плотин, ворот, их работы, людей, которые руководили работой, людей, которые строили и на стройке перевоспитались. Фильма звуковая — хотелось бы услышать несколько слов о значении канала, живой рассказ участника стройки — следует пожалеть, что исключительной силы и непосредственности рассказы участников этого грандиозного строительства до сих пор не сняты звуковым кино, — даже иллюстративное сообщение о том, как боролись строители за тот или иной показываемый объект.

Что сделал Гиков? Гиков хотел «художественности». И он посадил бабушку с внучками и из-за экрана заставил вещать загробным голосом:

«Повенец всему делу конец»...

Но этого мало.

Фильма «Москва» была украшена романсом, исполняемым тенором Смирновым. Смирнов пел за экраном, и это неплохо вышло. В новой фильме, видимо, для документальности, посажена парочка, одетая в костюмы строителей канала, парочка в обнимку. Он играет на гитаре и поет...

Зритель видит, что поет не он, а вероятно Смирнов за экраном, хотя поющий и повернут заботливым режиссером к зрителю спиной...

Ночное освещение, парочка в обнимку, «надрывный романс» и, наконец, гармошка.

Гармошка опять связана с зрительными кадрами. Что же это? Частушки строителей?

Да.

Режиссер прочел две строки в одном из очерков о канале:

«А канал наш течет, разливается,
Пароход по нему продвигается»—

и эти строки назойливо повторяет, не потрудившись даже поискать нового материала.

Зритель чувствует себя неудобно. Героическую тему о небывалом в мире событии ему подают в сиропе рождественских бабушек, романсиков и гармошки.

Сам канал показан плохо, диктор декламирует с пафосом провинциального трагика. Речь т. Успенского на митинге режиссером подана так:

— Вы слышите этот гудок...

И по воле режиссера загудел гудок — гудок, приклеенный в монтажной, — деталь, еще более подчеркивающая фальшивый, надуманный тон всей фильмы.

Беломорско-Балтийский канал в сиропе «художественности» — это ли не показатель нелепости украшательства действительности?

Одновременно с картиной Гикова вышла картина режиссера Мих. Слуцкого. «Жить зажиточно».

В 1932 г. Слуцкий дал две прекрасных фильмы о Днепрострое: «Последний кубометр» и «Имени Ленина». Эти фильмы были теми попытками создания нового жанра в хронике, которые родили мысли о возможности хроникального очерка.

Н. Изотов дома. Из фильмы «Большевик» о Никите Изотове. Производство Украинской ф-ки Союзкинохроники. Реж. Левков

Каждая из них брала этапный момент процесса строительства и вместо сухого хроникерского отчета показывала событие через людей. Реальные люди, действовавшие на экране, становились близкими, знакомыми, и взволнованность людей событием кладки последнего кубометра бетона, пуска Днепрогэса передавалась зрителю, делала его участником этого события. Слуцкий выявил в этих фильмах хороший глаз и вкус кинематографиста.

«Жить зажиточно» появилась на свет как осуществленная на экране часть сценария задуманной фильмы «Лицо твоей страны». Но недостатки сценария наложили отпечаток и на эту фильму. В фильмах «Последний кубометр» и «Имени Ленина» материалом служили конкретные эпизоды на конкретном строительстве, строго хроникально ограниченные этапы стройки.

В фильме «Жить зажиточно» было задумано некое обобщение, которое, по мысли автора, должно было быть увязано с конкретными людьми. Но попытка оказалась неудачной. Произошла характерная для агитпропфильм обезличка материала. Конкретная колхозница Аксенова всем своим внешним видом, своим хозяйством, речью (московская или тверская) никак, например, не монтируется со сложным инвентарем, работающим на уборочной Нижней Волги или Сев. Кавказа.

Неконкретность подрывает доверие к Аксеновой как к реальной колхознице, ее безмолвное, пассивное путешествие по заводам лишь в одном месте фильмы похоже на правдоподобность — сцена в кузнице. И только когда Аксенова заговорила с трибуны, мы ей верим и восхищены ее неожиданно яркими словами.

Эта хроникальная, без затеи, просто снятая речь — единственное, что остается в памяти от искусственной, надуманной фильмы. Конкретность, реальный материал, реальные люди в реальных отношениях между ними — вот путь хроникального очерка.

Он рождается не из придуманной в кабинете сюжетной конструкции, а из кинематографического наблюдения действительности и умения снять ее.

Слуцкому удалось сделать это в двух фильмах о Днепрострое, удалось снять Аксенову, но не удалась фильма «Жить зажиточно». А ведь так, как говорит Аксенова, не скажет ни одна актриса.

В попытках создания очерка сделана экспедиционная фильма «Москва—Кара-Кум—Москва» Р. Кармена и Э. Тиссе.

Мы считаем, что основной смысл любой экспедиционной фильмы — это приблизить к зрителю задачи и содержание экспедиции, показать людей, их борьбу за достижение цели, создав образы этих людей, понятные, теплые и близкие.

Этого нет в фильме о каракумском пробеге. Конечно, условия киносъемки здесь были чрезвычайно трудны. Оператор с аппаратом был ограничен отдельной машиной, «павильон» был слишком грандиозным для поля зрения объектива, люди днем двигались вперед, а ночью спали.

Но все же дело в уменьи видеть и снимать значительное.

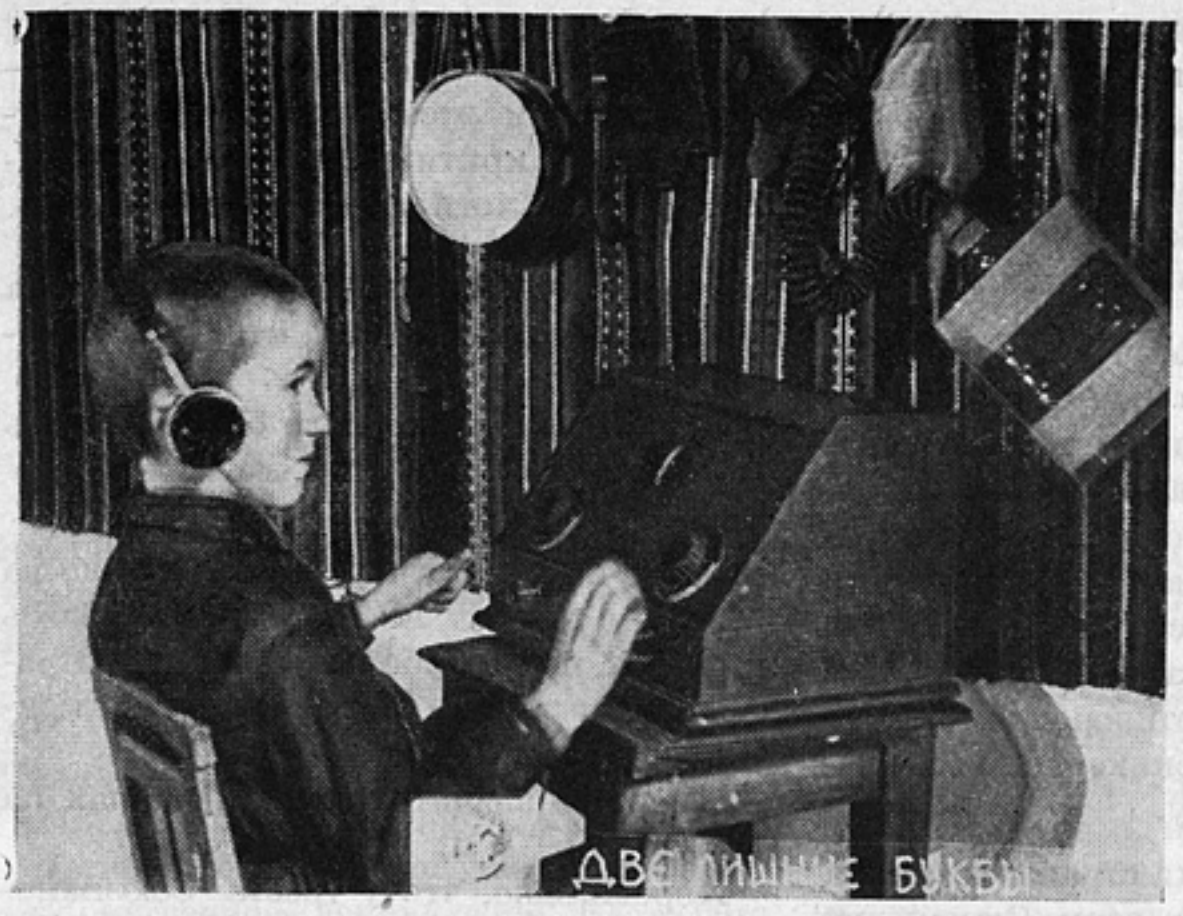
Тт. Кармен и Тиссе честно снимали движение машин, снимали стоянки, отдельные трудные эпизоды пробега, когда машины останавливались из-за неисправности пути. Но в фильме мы не видели ни одного индивидуализированного водителя, все они лишь придаток к машинам, даже замечательный командор — только назван.

Пробег проходил Чувашию. На весь мир разнеслась слава о замечательных чувашских дорогах. «Руки отдыхают на руле», — заявляли водители. Этого нет в картине. В Чувашии сняты лишь экзотические костюмы чувашек, и то... на митинге.

Пробег был экзаменом для советских машин. Экзаминаторами были люди.

Вот Эль Регистан корреспондирует в «Известия»

> «...водители «бьюиков» и «линкольнов»—шоферы высшего класса—с высоты своего сиденья гордо взирали на проходящие мимо «фордики». И нетрудно было подметить некоторое недоверие, с которым сели они в первый раз за руль советской машины ГАЗ.
>
> В Горьком и Владимире они откровенно признавались, что боятся «осрамить машину и себя» на первой же тысяче километров. Но вот осталась позади Казань, промелькнули Самара и Оренбург, пройден труднейший этап Иргиз—Туркестан, а машины выглядят



В квартире секретаря партячейки колхоза «Незаможник». Фильма «Две лишние буквы». Реж. М. Слуцкий, опер. Макасеев

прекрасно и ни разу не подвели людей. Это произвело буквально переворот в психике водительского состава пробега»...

Эта корреспонденция озаглавлена «Водитель меняет мнение». Но этого не знали или не видели или не попытались раскрыть авторы фильмы. Они ограничились элементарным показом движения колонны тем, что само «лезет» в объектив аппарата. Сделали они это неплохо. Но как это скучно, убого по сравнению с тем, что происходило в дни пробега!

Экспедиционный очерк — жанр, который требует серьезной творческой работы и помощи журналистов-очеркистов.

На этом пути удач еще немного. К удачам можно отнести фильмы Слуцкого о Днепрострое, некоторые работы кинопоезда, работы Левкова «Дід Мороз» и «Свято колгоспної заможности».

И несомненные удачи, которые открывают широкую дорогу кинематографическому очерку, это фильма того же Левкова о Никите Изотове «Большевик» и «Люди» Якова Посельского.

Первая по достоинству высоко оценена в «Правде». В этой фильме взята такая кинематографически трудная тема, как чистка партии, и на конкретном человеке просто и ярко показан образ ударника-большевика. В этой фильме совершенно по-новому показано собрание. Это не чередование безликих кадров зала и докладчика, а прежде всего волнующий рассказ о содержании собрания. «Люди» Я. Посельского не менее замечательная фильма. Она также говорит о людях, ей также чуждо всяческое украшательство. Фильма Посельского рассказывает о постройке колхозной бани.

— Все есть в колхозе, есть и бани. Но эта баня — развалина, мрачная, грязная, дедовская. Баня, оставшаяся в наследство от прошлого «идиотизма деревенской жизни».

Но вот живой реальный председатель колхоза «Новая жизнь» Горловского района т. Овчинников приезжает в гости к шефам на завод. Он моется в заводском душе вместе с председателем шефкомиссии. И здесь же вырывается:

— Вот нам бы баню, хоть бы душ!..

И режиссер ведет зрителя на заседание заводского шефбюро, где по-большевистски решается вопрос, так нечаянно поднятый Овчинниковым.

Субботники на заводе, субботники в деревне.

Реальные люди не растворились, они живут от эпизода к эпизоду.

И, наконец, в колхозе — баня. В ней — обещанная комсомолом парикмахерская.

В ней моется Овчинников и шеф.

— Ну, как? — спрашивает Овчинников шефа.

— Здорово!

Режиссер рассказал о таком небольшом, казалось бы, факте с настоящим творческим волнением, рассказал о нем,

как о частице новой жизни нашей величайшей эпохи, ярко продемонстрировал силу слов т. Сталина, которыми начата и закончена фильма:

«Реальность нашей программы — это живые люди, это мы с вами».

«Люди» пример того, как нужно уметь находить материал в нашей богатой и красочной жизни, пример того, как показ людей обогащает кинохронику. «Люди» пример всем тем работникам хроники, которые рассматривают явления нашей действительности как следствие, как свершившееся, а не как процесс становления с его противоречиями. «Люди» пролагают в хронике наиболее реальный путь к очерку.

«Для познания страны хорошо и усердно служит очерк. Он находит себе место в газете, в журнале, в сборнике. Книги очерков расходятся в многотысячных тиражах, необъятно расширяя поле нашего зрения. К сожалению, большое социально-педагогическое значение очерка не заслужило внимания критики.

За шумными спорами вокруг «большой литературы» наша критика как-то не отметила эту удачнейшую форму познания жизни и приобщения миллионов к тому, что делается вне доступного их глазу пространства. Недаром же журнал «Наши достижения», связавший свое существование с судьбой очерка и немало сделавший для того, чтобы придать очерку качества «высокого искусства», — недаром этот журнал не пробудил у критики ни малейшего интереса, хотя живет уже пятый год».

Это из статьи Алексея Максимовича «Что должен знать наш массовый читатель».

Эту статью можно было бы озаглавить «что должен знать наш массовый зритель».

Разве не похоже положение в кино на то, о чем говорит А. М. Горький? Здесь в спорах вокруг «большой кинематографии» об очерке забывают не только критики.

Очерк не значится даже в планах на 1934 г.

Хорошо еще, что у треста Союзкинохроника есть резерв, есть «внеплановые» фильмы.

Нам кажется, что задачи, поставленные XVII съездом партии, популяризация его решений требуют настоятельного развития этого жанра. Агитпропфильме уже не возродиться.

Жанр очерка становится реально ощутимым.

Надо оказать помощь и поддержку работающим в этом жанре; привлечь к нему внимание критики, внимание и опыт работников публицистического жанра литературы.

Тогда, мы уверены, что все увеличивающиеся заявки на художественный очерк дадут полнокровные произведения этого жанра.

„Наука и техника“

С. СЕГАЛЬ

Наряду с другими периодическими изданиями Союзкинохроника выпускает раз в месяц журнал «Наука и техника».

Журнал начал свое существование с 1931 г. как орган Союзкинохроники и Техпропа Наркомтяжпрома.

Последний осуществлял общее руководство, стараясь придавать журналу «ведомственное» направление. Благодаря этому «Н. и Т.» отражала в основном достижения техники в тяжелой промышленности.

Вот наиболее характерные темы, занимавшие основное место в журнале:

Рационализация литейного дела, металлизация по способу Линика, производство технических цепей, машин для электросварки, электрический нагрев клепок, смазка подшипников по способу Каретникова, спектральный анализ по методу Лансберга и бесчисленное количество сюжетов о стройматериалах.

Такая специальная тематика должна была бы, конечно, занимать какое-то место в журнале, но не за счет вытеснения сюжетов, призванных освещать более широко и другие достижения советской науки и техники. В добавление к этому метод подачи материала был таков, что сюжеты оказывались слишком примитивными для специалистов и недостаточно популярными, а потому и недостаточно интересными для широкого зрителя. Вот почему журнал не мог найти своей аудитории.

Чрезмерная «специализация» журнала не могла удовлетворять Союзкинохронику, благодаря чему пришли к необходимости выпускать параллельно два номера «Науки и техники» — техпроповский и для широкого зрителя. Но старые тенденции еще довлели над журналом, все включались сюжеты, представлявшие только специальный интерес: литье под давлением, станок Брамлея, брикетирование стружек, электропрогрев бетона и т. д.

Наиболее удачным номером, нашедшим в известной степени правильные принципы подачи материала, был номер 7-й 1933 года.

Основными сюжетами его были: «техника воздухоплавания» (дирижабль), «углеперегружатель», «жизнь под микроскопом». Первый из них интересен тем, что тут впервые наблюдается попытка популярно подать сложную и интересную проблему. К сожалению, правильно задуманный сюжет, который должен был бы показать проблему воздухоплавания, достижения советского дирижаблестроения, был осуществлен неудачно. Сравнительно удачным образцом информационно-технического сюжета был небольшой сюжет «углеперегружатель». В этом же номере была попытка сделать научно-популярный сюжет о работе кровеносных сосудов.

Следующие номера продолжали как будто правильно взятую линию. Разносторонность тематики и популярность подачи интересного материала обеспечивали успех у зрителя. В этих номерах журнала были показаны сюжеты: «о сухом льде», «моторная пила», «шаропоезд», «камнерезные машины», «стратостат СССР» и другие.

Наравне с этими сюжетами, очевидно ради чистой «развлекательности», в журнал был включен сюжет «техника кинотрюка», но сделан он был так, что техника кинотрюка оставалась для зрителя все-таки непонятной.

В последних номерах 1933 и начала 1934 года почти правильно нащупанный метод работы над техническим киножурналом опять теряется. Задача делать журнал занимательно, неправильно понятая, привела к подмене этой занимательности развлекательностью. В журнал включаются сюжеты, незначительные по своим техническим достижениям или проблемам, но зато легко смотрящиеся. Таковы сюжеты: «мягкий трам-

вай», «электрический дворник», «рапид-съемка падающей капли воды и зажигающейся спички», «галоши для лошадей» и т. д.

«Развлекательная тенденция» нашла свое проявление не только в подборе «легковесных сюжетов», но и в неправильной подаче сюжетов бесспорно ценных и нужных. Так были сделаны сюжеты: «о технике подводной съемки», «троллейбусы», «микросъемки процессов кристаллизации соли».

Первый из этих сюжетов построен так: Детально заснят процесс одевания костюмов, спуск под воду аппарата и оператора, результаты подводной съемки — ныряющие пловцы, — но ясного популярного технического объяснения сущности аппарата, позволяющего снимать под водой, зритель так и не увидел.

В сюжете о троллейбусе изобилуют съемки внешнего вида троллейбуса и мало акцентирована техническая сущность. Сюжет снят с установкой на показ красивой оригинальной машины и в таком виде подходит только для Союзкиножурнала, а не для технического. Сюжет «микросъемка» показывает процесс кристаллизации соли под микроскопом, но не увязывает его с общеизвестными явлениями этого процесса в природе.

Благодаря отсутствию твердых установок в работе журнала, последний до сих пор не имеет своего лица, не имеет твердой ориентации на аудиторию.

Каким же должен быть журнал и каковы его основные задачи.

Популяризация явлений науки и техники, внедрение технической грамотности — настолько значительные задачи, что было бы крупной ошибкой ограничивать этот журнал небольшой аудиторией специалистов. Не меньшей ошибкой было бы превращать этот журнал в сборник развлекательных сюжетов, не имеющих никакого значения в деле политехнического воспитания масс.

Журнал должен ориентироваться на широкие круги трудящихся масс, колхозников и рабочих, от технической грамотности и культурного уровня которых зависит успешное осуществление задач второй пятилетки.

Следовательно журнал должен делаться с расчетом демонстрации на самом широком экране, а отсюда вытекают задачи журнала — подбор сюжетов и метод подачи материала.

Журнал должен освещать новости науки и техники во всех областях нашей социалистической действительности.

Вторая его задача — отражение не только новостей в области науки и техники, но и показ таких явлений и проблем, которые, может быть, и не новы по своей тематике, но требуют популяризации для внедрения широкой технической грамотности и поднятия культурного уровня зрителя.

Достигнуть успешного выполнения стоящих перед журналом задач можно только методически правильным подбором сюжетов и соответствующей подачей таковых. Нужно исключить всякий элемент случайности в подборе сюжетов. Необходимо разбить журнал на определенные разделы, выделив отдельные проблемы науки и техники, которые должны систематически освещаться в журнале. Это одно из основных условий успешной работы журнала «Наука и техника».

Малейшее отклонение в сторону узкого техницизма или чрезмерной сухости и сложности подачи материала дадут отрицательный эффект.

Нельзя показывать никакие явления науки и техники оторванно от жизни. Не следует знакомить зрителя с техникой какой либо машины или станка, не показав продукции этой машины и не объяснив применения этой продукции, нельзя показывать производство трактора-пропашника, не показав его в работе, нельзя показывать шарикоподшипник, не показав его практического применения.

Проанализировав пройденный путь, твердо осознав задачи, стоящие перед «Наукой и техникой», необходимо немедленно взяться за перестройку журнала, чтобы сделать его полноценным всесоюзным изданием. Журналу нужна широкая критика и широкая общественная поддержка. Журналу необходима постоянная высококвалифицированная научно-техническая и методическая консультация.

О жанрах кинохроники

Б. НЕБЫЛИЦКИЙ

За последнее время в творческой практике кинохроники все явственнее ощущаются тенденции жанровой диференциации кинохроникальной продукции. Наиболее невыясненным и очень своеобразным «жанром» в кинохронике является так называемый «сюжет», форма которого определяется не в процессе его съемки, а за монтажным столом.

Снятый киноматериал, пройдя режиссерскую обработку, включается в журнал. Режиссерская обработка, которой подвергается материал, в основном сводится к тому, чтобы снятый материал смонтировать, отбросить все лишнее, составить надписи, подобрать музыку и дикторский текст, если журнал звуковой. Но и в результате даже очень тщательной режиссерской обработки сюжет, который оператор при съемке и не думал разрешать в плане единой жанровой формы, является самым неопределенным в смысле жанра произведением. Режиссер, работая над поверхностно снятым материалом, меньше всего думает о жанре. Он стремится придать, в первую очередь, внешнюю законченность сюжету (начало и концовка) и затем изъять из него все лишнее, оставив выпуклой лишь основную мысль. Таким образом, если со стороны оператора, снимавшего материал, не было определенной жанровой тенденции, то сделанный в конце концов сюжет является своего рода универсальной «формой», с которой приходится иметь дело режиссеру.

В практике хроники все четче и четче вырисовывается тип заметки. Заметка как разновидность сюжета характерна прежде всего предельной лаконичностью. Заметка требует краткости, точности, простоты. Никаких комментариев, никакой «изобретательности» не требуется. Три-четыре плана, заглавная и поясняющая надпись — вот и все.

Основная и очень большая трудность — добиться в заметке лаконичности. Необходимо большое умение, чтобы отобрать все лишнее, а ведущую мысль сделать четкой и яркой.

Заметка становится одним из основных видов сюжетов кинохроникальной периодики.

Очерк как художественное произведение в литературе приобрел большое значение. За последние годы его не только признали, но он завоевал почетное место на страницах периодики. Появился целый ряд первоклассных авторов (Паустовский, Кассиль, Агапов и др.). Отдельные издания в литературе, например журнал «Наши достижения», носят исключительно очерковый характер. Все это обогатило кинохронику, определило применение жанра художественного очерка в киноперiодике. Существует не только ряд безусловно удачных очерков в киножурналах, но даже отдельные очерки-короткометражки («Большая победа» Кауфмана, «Люди», Я. Посельского, «Две лишних буквы» Слуцкого), представляющие разнообразные образцы настоящего киноочерка.

Мы имеем уже целый ряд удачных событийных очерков — «Имени Ленина (Днепрогэс) Слуцкого, «Съезд победителей» (XVII партсъезд) Гикова и ряд неплохих малометражных очерков, помещенных в журналах — Кармазинского, Подгорецкой, Степановой. Кстати, особенную трудность и в то же время большой интерес для творческой работы представляет именно малометражный киноочерк, ограниченный пределами 100—120 метров.

Наиболее своеобразное и устойчивое лицо имеет очерк Посельского «Люди». В этом очерке нет голой информации о самых различных фактах, как это делает, например, Слуцкий в очерке «Две лишних буквы». Здесь есть сила обобщений, очерк имеет ясно очерченную фабулу. Нам кажется, что именно этому типу очерка, обладающему подлинными элементами художественности, принадлежит будущее в нашей кинохронике.

В школе колхоза «Незаможник». Фильма «Две лишние буквы». Реж. М. Слуцкий, опер. Макасеев.

Наряду с появлением первых очерков отдельные творческие работники пытаются создать хроникальный фельетон. По-настоящему удачных опытов в этом направлении еще почти нет, хотя кое-какие попытки создать злободневный короткий кинорассказ с элементами смешного были. Вопрос о смешном в хронике — вопрос серьезный. В нашей творческой практике он нашел отражение еще только в попытках ввести смешные элементы в отдельные сюжеты. Например ленинградский оператор Фомин в сюжете о молодом краснофлотце увидел ряд смешных деталей, свойственных многим новичкам. Когда все поднимаются — новичок еще спит, когда все поворачиваются в одну сторону — он в другую, когда все идут в ногу — он сбивается — это получается смешно. В одном сюжете Северокавказского отделения, задуманном в виде фельетона, колхозник приходит на швейную фабрику в совершенно необычном костюме и требует от фабрики высокого качества швейных изделий. В его костюме один рукав длиннее другого, одно плечо на четверть метра выше, отсутствуют пуговицы и правый отворот. Такой костюм смешон. Из этих первых опытов можно сделать заключение, что смешны в кинохронике необычные вещи, движения и поступки людей. Следовательно, есть возможность работать над проблемой хроникального фельетона, рассчитанного не только на местного зрителя, знающего каждого показываемого человека, но и на любого зрителя, что неизмеримо труднее.

Рождение новых жанров открывает перед кинохроникой новые возможности показа живого человека. Эта задача в большинстве случаев разрешается «методом» простого фотографирования. Однако характеристику живого человека нельзя ограничивать внешним безжизненным показом. Нужно этого человека показать в характерных положениях, в типических условиях, столкнуть его с другими людьми. Отдельными мелкими штрихами можно создать индивидуальный образ человека в кинохронике.

Наша кинохроника уже далеко ушла от того периода, когда вопрос о жанрах в кинохронике просто не существовал. В настоящее время в кинохронике постепенно выкристаллизовывается ряд жанровых форм, удачных и неудачных, интересных и неинтересных. Это поднимает идейно-художественное развитие хроники на новую, более высокую ступень.

На линии огня

В. МОРГЕНШТЕРН

В годы рождения нашей страны рождалась советская военно-оборонная кинохроника.

Это было вчера. Сегодня перед нами стоит задача—всем арсеналом средств большевистской кинохроники говорить о Красной армии периода развернутого социалистического наступления, о волевом командире, новом бойце, об освоении новейшей военной техники и о росте нашей обороноспособности на основе созданного партией и рабочим классом экономического, политического и военного могущества страны.

Военная работа Союзкинохроники не исчерпывается специальным журналом «На страже СССР», рассчитанным как на красноармейскую и краснофлотскую аудиторию, так и на массового трудящегося зрителя, — эта работа гораздо шире и глубже: она пронизывает все издания хроники—от «Союзкиножурнала» до детского журнала «Пионерия». Социалистическое строительство немыслимо без обеспечения его вооруженной силой Советского союза. Отсюда наличие военных «сюжетов» во всех этих изданиях, отсюда военная тематика в местных выпусках Союзкинохроники. И съемка каждой новой электростанции, каждого нового гиганта социалистической промышленности, праздника зажиточности в наших колхозах — все это оборонные «сюжеты» в наших журналах.

И если сейчас уже можно сказать, что мы добились известных побед по линии военно-оборонной кинохроники, что вот уже третий год регулярно выходит журнал «На страже СССР», выходит украинский военный журнал «Радянська Україна», выходит журнал ОКДВА, что другие наши издания не только насыщаются военной тематикой, но умеют полным голосом говорить о вопросах обороны нашей страны, — то тем более своевременно и нужно вспомнить о поисках, срывах и достижениях, которые уже позади, которые уже за плечами, и еще более нужно постараться сформулировать те задачи, которые стоят перед нами и ждут немедленного своего решения.

Задача первая: показ нашей славной, героической Красной армии. Той армии, о которой т. Ворошилов на XVII партийном съезде сказал:

> «Сегодня Красная армия может по праву гордиться своим вооружением и своей технической оснасткой».

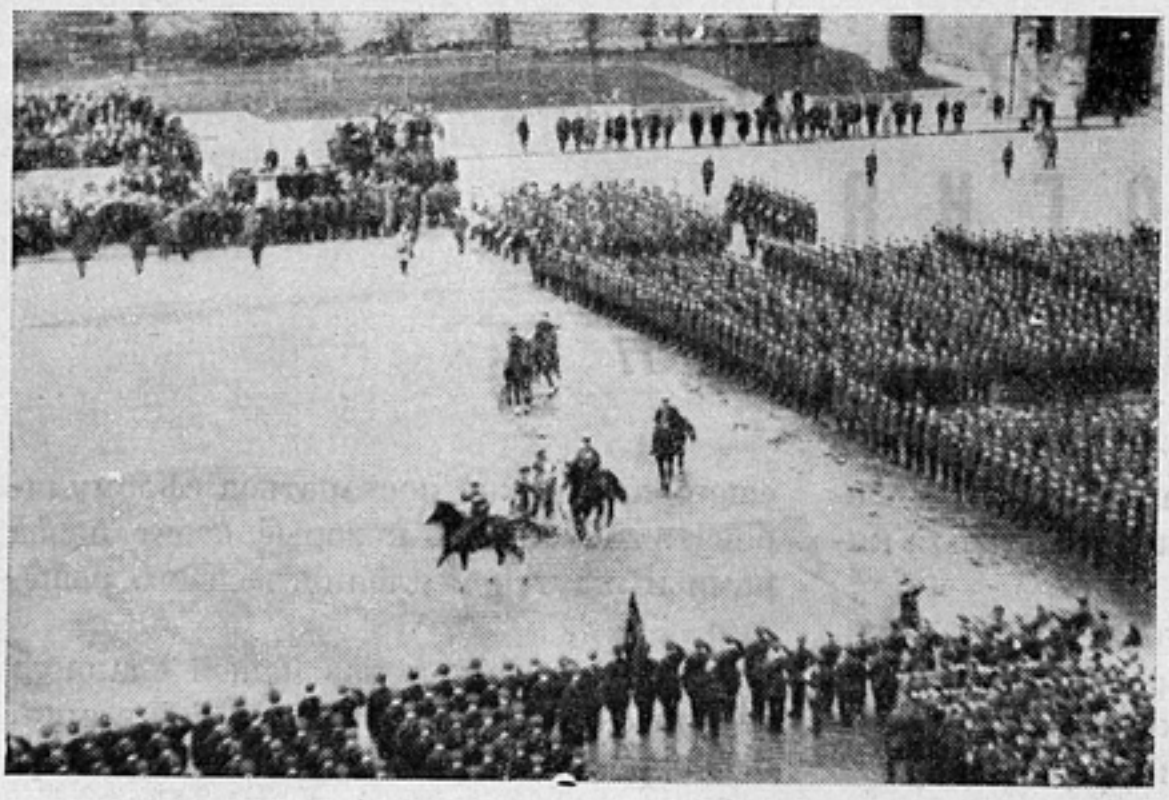
Показали ли мы Красную армию как армию грозную, оснащенную могучей боевой техникой? Да, показали. Но, я бы сказал, п о к а з а л и п а с с и в н о.

Говорили ли мы об этом взволнованно, с подлинной страстностью, всеми средствами кинематографической выразительности? Рассказали ли мы зрителю, что

> «Если в 1929 г. на одного красноармейца приходилось в среднем по всей РККА 2,6 механических лошадиных сил и в 1930 г. — 3,07, то в 1933 г. — уже 7,74. Это значительно выше, чем во французской и американской армиях, и выше даже, чем в английской армии, наиболее механизированной» (Речь т. Ворошилова на XVII съезде ВКП(б).

Сумели ли мы перевести эти цифры на язык образной публицистики? Нет, этого мы сделать еще не сумели — и это наша первая задача.

Задача вторая: показать, как бойцы и командиры нашей Красной армии овладевают этой новой высокой боевой техникой. На том же XVII съезде т. Ворошилов рассказывал о том, как он и члены РВС тревожились, справятся ли со сложной незнакомой техникой бойцы и командиры. И дальше сказал, что



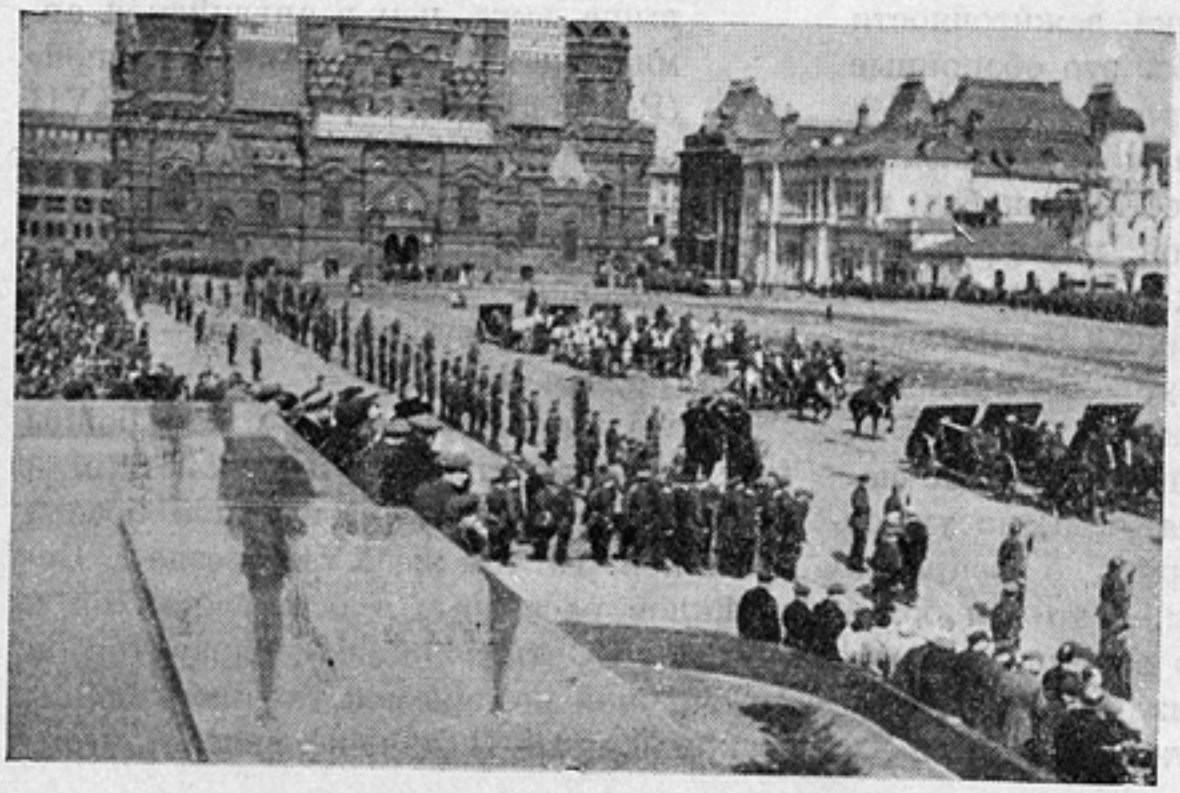
1-е Мая в Москве. Военный парад на Красной площади. Опер. М. Ошурков

«в настоящее время мы не только справились со своими боевыми машинами, мы готовы применить их в любой момент, по-настоящему, как подобает Рабоче-крестьянской Красной армии, защищая государство пролетарской диктатуры».

В связи с этим мы должны были показать средствами неигровой кинематографии бойца и командира. Показать во весь рост. Показать его в быту, на учебе, на боевой работе. Мы делали это.

Сейчас, просматривая монтажные листы журнала «На страже СССР» за два с лишним года его существования, просматривая десятки снятых и смонтированных за это время мною сюжетов, — вижу, как постепенно мы переходим от разговоров о Красной армии «вообще», от разговоров «по поводу» Красной армии к конкретному показу ее отдельных частей, к показу лучших ее ударников, к показу того замечательного человеческого материала, из которого Красная армия слагается. И если в 1932 г. мы, говоря о лучшем бойце, ограничились тем, что давали его крупным планом под соответствующую надпись, то уже в 1933 г. мы пытаемся строить весь «сюжет» на показе человека. Снимая его на различных этапах, зачастую восстанавливая факты живой действительности, мы пробуем создавать сюжетные портреты лучших людей нашей армии.

И, естественно, что новые задачи потребовали и новых форм выражения. Старый испытанный «сюжет» — некая универсальная форма изложения, оказался несостоятельным. Нужно было искать. Нужно было ошибаться, быть готовым к поражениям, но нужно было найти — найти простую, понятную миллионам, емкую форму изложения. кото-



1-е Мая в Москве. Военный парад на Красной площади. Опер. М. Ошурков

Тт. Ворошилов и Буденный на трибуне. «Настраже социализма» (парад в честь XVII партсъезда). Монтаж Р. Гикова

рая позволила бы на 80—100 метрах возможно шире показать явление, которая дала бы возможность показать тенденцию развития этого явления. И во весь рост встал вопрос о жанрах хроникальной периодики.

Первая серьезная удача — очерк (90 метров) «Ураз Бийдаров», сделанный в феврале 1932 г. (режиссер Моргенштерн, оператор Кармен).

Нужно было показать первые армейские дни молодого бойца. Мы взяли казака-националa, пришедшего в московский кавалерийский полк. Показали его, затерявшегося в сутолоке большого вокзала. Показали его в новом для него армейском быту, показали за боевой учебой. На фильмотечном документальном материале рассказали о славных боевых традициях его полка. Постарались показать рост этого человека в Красной армии. Сейчас многое из этого очерка кажется наивным, само построение его рыхлым, надписи сухими и очень уж газетными, но по тем временам, для начала — это было удачей.

В конце 1933 г. был снят очерк «Соколенок». Стояла задача в связи с пятнадцатилетием ордена Красного знамени показать одного из орденоносцев — т. Соколова (Соколенка), человека, прошедшего большой и сложный путь от партизана под Саратовом до начальника летно-испытательной станции и профессора академии им. Жуковского. Очерк был большим провалом. Внешне декла-

1-е Мая в Москве. Военный парад на Красной площади. Оператор М. Ошурков

Водители «стальных птиц» на авиопараде

мационная, приподнятая, пафосная манера изложения, сходившая незамеченной в ряде других сюжетов, здесь демонстрировала полную несостоятельность. Простой и правдивый рассказ был подменен позой, декламацией «по поводу». В результате из всего заснятого материала пришлось взять только куски высотных полетов и говорить о всесоюзном рекорде высоты, который держит т. Соколов.

И, наконец, пришла настоящая удача — очерк «Большевик Разгуляев», вошедший в двенадцатый номер 1933 г. (режиссер Моргенштерн, операторы Писанко и Шер). В этом очерке на показе чистки Алексея Разгуляева—Изотова боевой техники, человека, которым гордится вся Красная армия, нам удалось построить интересный по форме рассказ об овладении сложной техникой бронетанковых войск, о ведущей роли коммунистов в этой борьбе, о новом типе человека в Красной армии.

Это вехи. Было много других работ, удачных или неудачных, но это работы, представляющие наибольший принципиальный интерес.

Ряд интересных военных «сюжетов» за это время был создан и другими журналами Союзкинохроники. Лучшим из них является очерк режиссера Небылицкого о военной академии им. Фрунзе. Заслуживает большого внимания тематический журнал, посвященный 15-летию Красной армии, созданный режиссером Литвиновым и оператором Сидоровым в Воронежском отделении Союзкинохроники. Уверенно работает на военной тематике ряд операторов Всеукраинской фабрики хроники (Кричевский, Шаповалов). Попытку создать фельетон сделал оператор Фомин в сюжете «Пополнение прибыло» («На страже СССР» № 12/24). Простейшими кинематографическими средствами — замедлением и ускорением ручки аппарата— Фомину удалось по-новому свежо, весело показать первые «неуклюжие» дни красноармейца.

Одна из важнейших задач военно-оборонной хроники — это мобилизация внимания широчайших масс трудящихся на вопросах обороны и показ работы оборонных общественных организаций.

> «Грядущая мировая империалистическая война будет не только механизированной войной, во время которой будут использованы громадные количества материальных ресурсов, но вместе с тем войной, которая охватит многочисленные массы и большинство населения воюющих стран. Границы между фронтом и тылом будут все более и более стираться» (тезисы VI конгресса Коминтерна). «Связь фронта с тылом в наши дни должна стать гораздо более тесной, непосредственной и решающей, жизнь и работа фронта в каждый данный момент определяются работой и состоянием тыла. И в этом смысле центр тяжести ведения войны перенесется с фронта назад — в тыл» (Фрунзе).

Фильма «Воздушный парад». Оператор Елизавета Игнатович

Помня все это, мы совершенно особое внимание уделяли показу работы наших оборонных организаций, главным образом работе Осоавиахима. Этому были посвящены многочисленные сюжеты.

Сейчас перед нами стоит задача еще больше усилить этот раздел нашей работы. Сюда же относится и наш постоянный отдел в журнале «На страже СССР»— техника РККА, — который в популярной форме знакомит зрителя с техникой Красной армии. Этот отдел, всегда вызывавший большой интерес зрителя, нужно не только продолжать, но и значительно улучшить.

Заслуживает внимания и работа над зарубежным материалом. Когда в феврале 1932 г. встала задача создания первого номера «На страже СССР», то в первом же номере первым сюжетом были события в Китае. Мы имели американский журнал, где «вообще» стреляли, перебегали, стояли бронепоезда... И только надписями мы могли рассказать зрителю о районе происходящих событий. Наличие этого материала заставило нас подумать о сопровождении этого материала картой или рядом карт, во-первых, точно ориентирующих зрителя в расположении японских и китайских войск, а во-вторых, простым нанесением границ и направлений движения японских интервентов, позволивших бы вскрыть политические тенденции происходящих на экране событий.

Следующим опытом оживления иностранной хроники мультипликационной картой была работа над сюжетом «Тихоокеанские маневры американского флота». Карта, выполненная группой художников ИВВОС, показывая район маневров и перевод атлантической эскадры в Тихий океан, с исчерпывающей ясностью рассказывала о политических тенденциях маневров. Соединение карты с блестяще снятым американским материалом дало сильный и выразительный «сюжет» в журнале.

Работа кинопублициста велика и трудна, ибо мы идем новыми путями, ибо опыт наш теоретически почти не обобщается. И особенно трудна работа на участке наименее «освоенном» — на участке военной кинопублицистики.

Но за два года существования «На страже СССР» уже более четко наметились пути, основные творческие установки, точнее сформулированы задачи.

Советская военная хроника будет всегда «на линии огня», т. е. там, где она в данную минуту будет наиболее нужна.

Советская кинохроника глазами американца[1]

В. МОНТЕГЮ

Данный обзор советской кинохроники делится на две части: 1) каковы ее ошибки с американской точки зрения и 2) несколько указаний, как ее улучшить.

Приступая к анализу хроники, должен еще раз оговориться — анализ делается с точки зрения американца-профессионала, и ошибками и недостатками я называю то, что будет казаться таковыми в глазах американского редактора хроники.

Ошибки советской хроники можно разделить на шесть категорий:

1) основная концепция содержания хроникального сюжета,

2) характер сюжетов,

3) разработка или построение сюжета оператором,

4) редакторская обработка сюжетов,

5) техническое качество,

6) прокат.

ОСНОВНАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Мы, американцы, пытаемся подавать хронику как можно более занимательно и без всякой редакторской интерпретации. Мы «живописуем» события. Мы показываем действительное происшествие так, как если бы любой зритель присутствовал при этом событии от начала и до конца и был бы в положении, дающем возможность видеть его со всех возможных точек и в наиболее интересных фазах.

В манере европейского газетного репортажа—подавать все события так, как будто они происходят на глазах определенного индивидуума и подаются читателю в его интерп етации. Этот индивидуум пытается оценивать и истолковывать события согласно его собственным идеям. Читателю не дают возможности ознакомиться с фактами и составить свое собственное мнение. Советская хроника редактируется таким же образом. У нас в США снимается событие, и затем фильма показывается зрителю так, чтобы он мог иметь свое собственное суждение. В советской хронике все происходит наоборот: редактор начинает свою работу с нахождения идеи, а затем подбирает необходимые для иллюстрации этой идеи сцены. Он не «живописует» события. Он так обращается с зрительным материалом, что материал подчиняется е г о интерпретации.

Может быть редактор советской хроники имеет правильные идеи. Или может быть он просто правильно поступает с советской точки зрения. Но американский зритель хочет видеть хронику событий, как она есть.

Американцы считают, что если фильма используется для того, чтобы рассказать большое содержание, то она должна быть полнометражной фильмой, а не хроникальным сюжетом. Такая фильма по великолепной технике выполнения может быть вторым «Потемкиным» или она может быть очень слабой. Но в том или ином случае драматургической обработкой она будет предельно отличаться от хроники.

ВЫБОР И ХАРАКТЕР СЮЖЕТОВ

По большей части хроникальные сюжеты, выбираемые советской хроникой, совсем не интересны.

[1] **Статья редактора хроники фирмы «Парамоунт» г-на Монтегю, присланная специально для редакции «Советское кино», бесспорно вызовет огромный интерес у наших кинохроникеров. Многое из сказанного г-ном Монтегю может быть у нас практически осуществлено. Однако далеко не все требования г-на Монтегю советская кинохроника будет осуществлять. Она не станет хроникой-сенсацией и по своему содержанию никогда не будет отвечать «американскому стандарту». Статья Д. Яшина и М. Ленгефера, напечатанная в этом же номере журнала, излагает нашу точку зрения по основным вопросам, затронутым г-ном Монтегю. Вместе с тем редакция считает полезным обсудить более широко на страницах журнала вопросы экспорта советской кинохроники.**

Слева: реж. В. П. ВАСИЛЕНКО

В кинохронике с 1930 г. Автор хроникальных работ: «Тракторный на переломе», «Опыт дзержинцев — заводу комбайнов», «Первая бригада» и ряда периодических журналов. Руководит кинохроникой Нижней Волги

Справа: реж. Р. Б. ГИКОВ

В кинохронике начал работать в 1929 г. в качестве режиссера-оператора. Сделал фильмы: «Особая Дальневосточная», «Мы видели лицо Европы», «Москва», «Воздушный парад», «Навстречу двум морям» и др.

СССР—страна, меняющая свое лицо. Десять лет СССР равны 100 годам другой страны. СССР — это неограниченное поле действия для кинохроникера. История действительно повседневно создается в СССР. Ваша хроника совершенно не отражает этого. Вместо исторических событий вы показываете какую-то танцующую девушку, какие-то ярмарки в Сибири. Один или два раза в году мы получаем хронику празднования и парад на Красной площади. Что касается парада, то засъемка его превратилась в такое рутинное и стереотипное предприятие, что в американскую хронику можно спокойно вставить хронику парада, купленную в прошлом или позапрошлом году. Только в СССР смогут заметить разницу.

Хроникальные новости должны быть новостями.

Хроникальные фильмы разделяются на несколько определенных категорий. В настоящее время советские кинохроникеры используют очень небольшое количество их возможностей.

В американской хронике существует следующая классификация хроникальных сюжетов. (Вы могли бы использовать почти все эти сюжеты для хроники, интересные не только для СССР, но и для всего мира.):

1) Новости дня. Под это определение подходят почти все события, заснятые на месте происшествия. Они настолько динамичны и так впечатляют зрителя, что создается впечатление, что последний присутствует при каком-то из ряда вон выходящем событии. В этот раздел входят любые события—от ареста человека, пойманного на месте преступления, до взрыва на улице, попытки на убийство или судебного процесса.

2) Катастрофы. Сюда входят события вроде крушения поездов, пожары, кораблекрушения, аэрокатастрофы, землетрясения, разливы, бури и ураганы, голод и прочие события, при которых гибель людей или потеря имущества усиливают к ним интерес.

3) Спорт. В этот раздел включаются национальные состязания. Для того, чтобы эти сюжеты имели интернациональный интерес, надо делать ударения на новизну или на вещи, интересные в своей основе. Лошадиные бега на льду всегда смотрятся с увлечением. Воинственные танцы в национальных костюмах интересны как курьез. Массовые игры впечатляют тем, что в них участвуют тысячи людей.

4) Выдающиеся личности. В хронику этого типа входит засъемка людей, которых зритель хочет видеть и услышать. Интерес зрителя не всегда сосредоточен на содержании выступления того или иного лица. Зрители всего мира хотят видеть кусочки частной жизни таких людей, как Сталин, Калинин, Горький, их выступления на съездах. Американский зритель с большим любопытством посмотрит хронику приема нового посла в СССР или хронику о новом советском после в Соединенных Штатах. Если заснимаемое лицо не говорит по-русски, надо прибегнуть к помощи переводчика.

5) Армия, флот, авиация. В этот раздел входят такие сюжеты, как регулярная армия, морские и воздушные маневры, особенно те, в которых принимает участие большое количество людей, или когда маневры ведутся так,

Слева: опер. В. ГЛАСС

В кинохронику пришел в 1931 г. Сейчас один из операторов Дальневосточной хроники. Работает над показом индустриализации и освоения природных богатств края, быта и военной учебы ОДВА

Справа: реж. С. Н. ГУРОВ

С 1929 г. редактор-монтажер «Совкиножурнала». В 1930 г. руководитель первой выездной кинередакции в Донбассе. Сделал 70 номеров киножурнала. В кинопоезде сделал очерки: «Дела путейские», «Мастера земли» и «Товарищ прокурор»

что создается впечатление начала военных действий против другой страны. Или когда производятся испытания новых военных изобретений, например летающий танк или бомбардировка макета города или судов, или др., стрельба в цель с большими взрывами и т. д. Также интересны различные авиационные сюжеты, потому что они захватывают своей красотой и наличием опасности.

6) Экономика. В американской хронике порядочное количество сюжетов уделяется экономическим событиям, например стачки и их окончание, протесты и демонстрации и любые интересные мероприятия любой промышленной, экономической или политической группы или законодательных учреждений, мероприятия, ведущие к улучшению экономического положения, и любые сюжеты, близкие жизненным интересам любого человека, сидящего в зрительном зале.

7) Исследовательская работа. Хроника экспедиций, направляющихся в неисследованные части страны, подъем на горы или путешествия по необследованным областям Арктики — все это представляет интерес. Однако всегда в картине ударение должно быть сделано на самой экспедиции, ее деятельности, трудности ее работы, чтобы не получился просто видовой сюжет. Фильма должна строиться на показе таких вещей, а не на различных курьезах, встречаемых на пути.

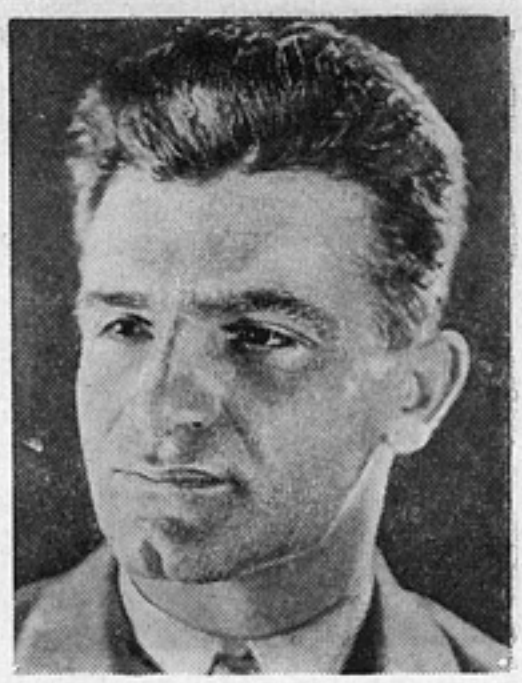
8) Общественные учреждения. Новые социальные учреждения всегда интересуют зрителя, и ряд новых учреждений, введенных в СССР, представляет громадный интерес для зрителей всего мира. Но фильмы о работе этих учреждений не должны носить характер только информационный или культурно-просветительный. В такую хронику необходимо внести элемент злободневности. Например работа загса по разводу может быть показана путем съемки процедуры развода какого-нибудь известного лица. В такой же манере надо перекладывать в зрительные кадры представление о современной брачной системе. Съемке различных учреждений для детей также может быть придан оттенок злободневности, если, например, снимать правительственных инспекторов, производящих годичное обследование этих учреждений. Остальные социальные учреждения, недавно введенные в СССР, и их работа могут быть показаны под углом недавнего их открытия.

9) Интервью. Интерес интервью заключается в содержании его. Для того, чтобы удержать внимание публики, интервьюируемый должен обладать драматической индивидуальностью и содержание его речи должно быть чрезвычайно важно и интересно. Такие интервью, если они помещаются в хроникальном журнале, должны нести в себе черты злободневности. Предпочтительно, чтобы интервьюируемое лицо являлось авторитетом по вопросам, затрагиваемым в интервью, или чтобы данное лицо принимало участие в событии, являющемся содержанием данного интервью.

Если такие интервью предназначаются для заграничного проката, они, конечно, должны быть сделаны на языке страны, в которую они будут экспортироваться. В Америке мы часто снимаем интервью с каким-нибудь лицом сразу

Слева: реж. А. В. ЕГОРОВ
В кинохронику пришел в 1931 г. Выпустил первый номер звукового журнала «По СССР». Работал над журналом «Советское искусство». Сейчас готовит журнал к Всесоюзному съезду советских писателей

Справа: опер. А. Н. КАЗАКОВ
Начал работу в кинохронике с 1928 г. Сюжеты, снятые им за 6 лет, — своеобразный хроникерский отчет о строительстве советской Украины. Снял хроникальные очерки «Процесс СВУ», «Дед Мороз», «Праздник колхозной зажиточности» и др.



на нескольких языках и в каждую страну посылаем соответствующий вариант. Интервью, снятое советской хроникой, может быть интересно американцам в том случае, если темой его будет объект, представляющий всемирный интерес. Например если бы во время процесса английских инженеров, когда они были еще в СССР, было бы снято интервью с обвинителем, освещающее русскую точку зрения, это представило бы большой интерес для американского народа.

В Америке также часто делают интервью другого типа, так называемые интервью-шутки, в которых какой-нибудь комедийный актер вроде Уилл Роджерс или Тома Хоуэрд пародирует важность темы или акцентирует смешные стороны данного важного объекта. Если оратор не говорит по-русски, но сюжет достаточно важен, можно прибегнуть к помощи переводчика.

10) Н а у к а. Научные открытия и новые научные операции представляют интерес только в том случае, если могут быть переложены в зрительные кадры. Так или иначе, сюжет должен быть подан в достаточно упрощенном виде, чтобы содержание его было понятно зрителю. Чем внушительнее выглядят научные приборы и машины, тем лучше, так как это сильнее действует на воображение зрителя. Часто получается хороший научный сюжет, если какой-нибудь популярный ученый подойдет с новой точки зрения к какому-нибудь самому обыкновенному, хорошо известному факту, как, например, законы случайности в применении к карточной игре или как научным способом определить состояние опьянения у человека или испуг у кошки.

11) П о г о д а. Очень интересны резкие переходы в погоде. Например первая в году большая вьюга в Москве, жара и как на нее реагирует население города, летнее купание в Москве-реке, сильные ливни с последующими наводнениями, ураган, град или другие необыкновенные явления природы.

12) П р е с т у п л е н и я. Иногда для хроники представляет интерес какое-нибудь случайное преступление, когда в нем заложены элементы интернационального интереса. Для таких сюжетов интересны истории преступлений, в которых затронуты основные права человека или этика. Например процесс в Мэсси [1], имевший место на Гавайских островах и повлекший международные осложнения, был включен в кинохронику. Иногда процессы, в которых фигурируют очень знаменитые лица, дают удачный сюжет для хроники.

13) К у р ь е з ы. Сюда входит любой сюжет. может быть и очень незначительный по содержанию, но интересный как новинка, например какое-нибудь строящееся здание странной архитектуры или человек, который ногами играет на рояли, или выставка мод, на которой демонстрируются последние новинки женской и мужской моды. Но обязательно в каждом сюжете должна быть известная доля злободневности.

14) Ю б и л е и, д е м о н с т р а ц и и, п р а з д н е с т в а. Несмотря на наличие хорошего материала, все такие сюжеты не представляют большого ин-

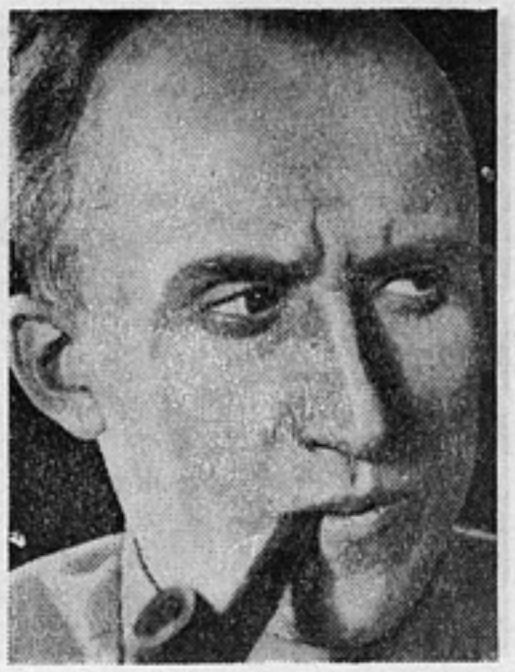
[1] Офицер американского флота убил из ревности к своей жене одного туземца. Дело хотели замять, но начались волнения среди туземного населения, и офицер был отдан под суд. (Примечание переводчика.)

Справа: реж. Н. Н. КАРМАЗИНСКИЙ

В кинохронику пришел в 1926 г. Смонтировал 350 номеров «Союзкиножурнала». Сделал фильмы: «Как поживаешь, товарищ горняк» и «Герой Обушка», «К белому пятну Арктики», «Весенний фельетон», «На Западе без перемен» и др.

Слева: опер. Р. КАРМЕН

В кинохронику пришел после учебы в ГИК. В 1932 г. с группой операторов снял фильму «Москва». Вместе с оператором Э. Тиссе снял фильму «Москва—Кара-Кум—Москва»



тереса для хроники, так как из года в год снимают все одно и то же. Тем не менее как сюжет они интересны, если отличаются новизной или когда в них участвует большое количество людей.

15) Сюжеты общечеловеческие. Сюда входят сюжеты, вызывающие симпатию, как, например, любовные истории, сцены с детьми и животными и т. д. Недавно в американской хронике были помещены следующие специфические истории, относящиеся к данному разделу — эпизод с 5 сиротами-мальчиками, которые предотвратили своими сигналами крушение поезда и спасли жизнь пассажирам, или эпизод с женщиной, которой после 20 лет полной слепоты было возвращено зрение, и первое ее свидание с детьми после операции. Сюда же входят дрессированные свиньи, первые 6 новорожденных в 1934 г., люди, выигравшие случайно на бегах огромные суммы денег, сцены свадеб в високосный год, когда девушки просят руки мужчин и согласны рассказать, почему они это делают, и целый ряд других сюжетов, производящих повсеместно на аудиторию большое эмоциональное впечатление.

За последние годы мы получили из России только 6 сюжетов, которые могли быть по-настоящему здесь использованы. Сюда входят полет стратостата, шаропоезд открытие Днепростроя и демонстрация на Красной площади. Несколько других сюжетов из полученных нами, хотя, возможно, и подходили под упомянутые выше категории хороших хроникальных сюжетов, но не могли быть использованы в американском прокате ввиду отсутствия в них достаточного количества материала интернациональной важности. Остальные сюжеты не были использованы ввиду их низкого технического, конструктивного и прочего уровня.

ПОСТРОЕНИЕ СЮЖЕТА

Следующей по важности задачей, после подыскания хорошего объекта хроникальной съемки, является проблема обработки сюжета как такового. Другими словами, для того, чтобы сюжет был хорош, надо, чтобы соответственно было проработано его зрительное построение. Это, главным образом, ложится на оператора, но он в свою очередь должен быть обучен технике хроникальной работы.

В Америке оператор художественной фильмы очень редко используется для работы на хронике. На самом деле, совершенно допустимо, что такой оператор не будет в состоянии снять хроникальную фильму на высоте обычных стандартов американской кинохроники.

Тогда как для оператора художественной фильмы перед съемкой все заранее подготовлено, хроникер должен схватывать события в момент их свершения. В этом больше процесса отбора, чем предварительной подготовки. Отбирать же он должен, помня об общем содержании сюжета, для того чтобы по окончании съемок заснятый материал давал общее представление о сюжете.

Основной принцип производства хроникальной фильмы — это рассказ о событии. Фильма должна иметь свое начало, логическое продолжение, интерес должен повышаться от сцены к сцене и затем достигать вершины напряжения (climax), являющейся логическим концом фильмы.

Слева: опер. М. КАУФМАН

Старейший оператор хроники. Автор фильм: «Даешь воздух», «Радиоправда», «Москва», «День в городских яслях», «Весной», «Небывалый поход», «Эти не сдадут», «Большая победа», «Привет храбрым» и др.

Справа: реж. Ф. И. КИСЕЛЕВ

В кинохронике с 1932 г. Автор 12 звуковых «Союзкиножурналов» и фильм: «Красин во льдах», «Олимпиада театров», «Имени Сталина»

Временное протяжение эпизодов и степень их напряженности должны развиваться более или менее совокупно. Конец фильмы должен иметь драматическое напряжение во что бы то ни стало. Если потребуется, надо придумать для конца фильмы какое-либо искусственное напряжение или трюк.

Операторы, работая по съемке сюжета, должны помнить о монтажном плане редактора и должны пытаться снимать монтажно, так чтобы сцены легко укладывались в эпизоды. Если оператор будет помнить об этом, можно избегнуть излишней траты пленки. Ведь как бы ни было велико количество бесполезного метража, оно не заменит хотя бы одной необходимой сцены, не снятой оператором. Без этой же необходимой сцены в монтаже не получится непрерывной последовательности содержания фильмы.

Например оператор может начать с общего плана сцены, показывающего одновременно начало действия, атмосферу, местность и темп происходящего. Затем он может показать развитие действия, перейдя к другой точке или переменив объектив. Отсюда он может перейти к различным точкам и ракурсам действия или к его деталям, или начать снимать публику и ее реакцию на происходящее основное действие. Все эти сцены строят фильму и концентрируют интерес на развитии действия. Наконец, если это возможно, он снимает с разных точек и в разных ракурсах эпизоды конечного напряжения действия. Затем, если это последнее напряжение нуждается в заострении, он может попытаться снять одну контрастирующую сцену. Такая сцена не должна ослаблять впечатления от сцен конечного напряжения, но должна усиливать впечатление от всей фильмы и работать в одном плане с фильмой.

При съемке интервью, знаменитостей и прочих сюжетов, где зрительная часть не блещет разнообразием материала, речевой контекст должен развиваться почти так же, как идет развитие действия. Если это невозможно сделать во время записи речи того или иного лица, это можно исправить позже, во время монтажа, перенеся куски речи на другие места, поставив самую драматическую часть речи в конец фильмы.

Тем не менее оператор должен снять несколько вариантов и дублей, меняя объективы, что даст возможность разнообразить планы говорящего через каждый небольшой промежуток речи.

Делая фильму, надо использовать каждый интересный для съемки ракурс. Надо часто менять объективы, переходя от крупных планов к общим, показывающим событие в целом. Оператор должен знать и использовать все общеизвестные приемы работы с объективами, способствуя этим построению сюжета и усилению эффекта фильмы.

Например при съемке бегов или там, где необходимо донести до зрителя эффект скорости, надо всегда снимать с точки, находящейся более или менее под прямым углом по отношению к дорожке, на которой происходит действие. Снимать длиннофокусным объективом, так, чтобы объект, быстро двигаясь на задний план, все время находился в поле зрения объектива. С другой стороны, когда объект движется на аппарат, надо брать широкоугольный объект, иначе утеряется ощущение скорости движения объекта.

Слева: реж. И. П. КОПАЛИН

Работу в кинохронике начал в 1924 г. в рядах киноков. Автор хроникальных фильм «За урожай» и «Один из многих». Сейчас работает над журналом «Социалистическая деревня»

Справа: опер. А. КРИЧЕВСКИЙ

В кинохронике с 1930 г. Автор многочисленных сюжетов о советской Украине. Сделал первые хроникальные фельетоны «В доме было весело и оживленно», «Ваш сосед Митя Чепурной» и др.

Рапидная съемка движения может быть введена для того, чтобы разнообразить темп фильмы, или для того, чтобы проанализировать движение. Остановка движения вводится для усиления контраста или когда хотят ввести комический элемент. Обратное движение используется для комического эффекта и зачастую является тем трюком, который спасает конец какой-либо монотонной фильмы. Но надо не забывать, что характер действия и трюки должны работать на усиление основного эмоционального тона фильмы. Нельзя использовать остановку движения, снимая похороны, или обратное движение в сценах, совсем не рассчитанных на веселие зрителей.

Оператор все свободное время должен посвятить изучению сюжетной линии фильмы, которую он будет снимать, планируя съемки заранее. Когда это возможно, он должен обработать новую натуру. Если можно снять с аэроплана, и это усилит впечатление от фильмы, он должен добиться этой возможности или, по крайней мере, снять тот же план с очень высокой точки. Если при подходящем повороте развития действия представится возможность использования автоматической камеры, он должен использовать эту возможность. Если сооружение специальных стендов даст возможность еще более детально показать зрителю происходящее действие, он должен использовать такие стенды. Он должен стараться добиться художественных эффектов, прибегая к помощи съемки с движения, использования соответствующих объективов или, если нужно, подводной камеры. Он должен уметь использовать для повышения качества фильмы различные сорта и различную чувствительность негативной пленки. Также он должен знать все возможные эффекты, какие можно получить от разного типа освещения.

РЕДАКТОРСКАЯ ОБРАБОТКА

Редакторская обработка состоит из пяти подразделов: сценарный остов хроникальной фильмы, монтаж или зрительное развитие сюжета, синхронизация или звуковое построение фильмы, голос диктора, его комментарии, иллюстрирующие фильму, и стыки между хроникальными сюжетами и их взаимосвязь.

1. Вопрос разработки сценарного остова фильмы — вопрос первостепенной важности. Другими словами, сюжет не должен главным образом щеголять эффектными кадрами, а должен быть так смонтирован, чтобы максимально эффективно донести содержание его до зрителя.

Редактор должен, прежде всего, просмотреть полученный материал на экране. Затем он должен обдумать все потенциальные возможности, имеющиеся внутри материала. Затем делается первоначальный набросок последовательного течения эпизодов фильмы, придерживаясь более или менее того порядка, который был указан оператору перед съемками. Этот набросок чертежа будущей фильмы должен быть сделан максимально сильно и драматично, с полным учетом максимальных возможностей материала фильмы.

2. Помня об этом наброске, редактор приступает к монтажу сюжета, учитывая сейчас, главным образом, зрительное

Слева: опер. КУШАШВИЛИ
В кинохронике с 1928 г. В своих сюжетах отражает природные богатства, жизнь и социалистическое строительство Дальневосточного края. Снял фильму о шлюпочном походе Чита—Сахалин и др.
Справа: реж. М. ЛЕВКОВ
В кинохронику пришел в 1931 г. Выездная редакция на Днепрострое под его руководством практически помогла строительству Днепрогэса. Автор хроникальных фильм-очерков: «Дед Мороз», «Праздник колхозной зажиточности» и «Большевик» — о Никите Изотове

качество материала, отбирая наиболее живописные и эффектно снятые сцены. Редактор подбирает их в порядке, максимально эффективно выражающем содержание фильмы.

Приступая к настоящему монтажу фильмы, надо помнить, что есть два возможных способа монтажа. Фильма может монтироваться с учетом эффекта отдельных сцен законченной фильмы. Или сцены могут монтироваться с расчетом на то, что каждая сцена пояснит и расскажет какой-нибудь отдельный инцидент, происходящий в данной фильме. Таким образом, когда фильма будет склеена, получится так, что сюжет будет состоять из ряда эпизодов. Но можно монтировать, учитывая эмоциональное воздействие кадров. Таким образом, когда фильма будет склеена, сценарный план редактора будет рассказан зрителю целой серией зрительных впечатлений, а не идущими по порядку друг за другом эпизодами. Последний, импрессионистический метод монтажа напоминает русскую технику производства фильм. Этот способ имеет те преимущества, что дает возможность развертывать сюжет с огромной быстротой, позволяет использовать очень короткие сцены, зачастую снимаемые немыми камерами (в некоторых случаях длина этих кусков равна 2—3-футовым перебивкам, едва успевающим отпечататься в мозгу зрителя).

Первый метод развития фильмы, при помощи целого ряда разработанных эпизодов, дает большее пространство для развития фильмы, но замедляет течение сюжета и ослабляет развитие сценарного плана редактора. Возможно, что монтажный идеал находится в соединении этих двух методов и их возможностей драматической эффективности.

3. Синхронизация есть процесс усиления звука, записанного на натуре, звуком, записанным в ателье. Это приходится иногда делать для того, чтобы предельно развить звук, записанный на натуре. Или это важно тогда, когда звук, записанный на натуре, плохо записан из-за технических трудностей. Или снимаемый сюжет не представляет интереса в звуковом плане. Например могут возникнуть трудности размещения микрофонов или какие-либо трудности при записи.

Такие звукообъекты, как орудийные залпы, для того чтобы не испортить аппаратуру, не должны записываться. Да это и не нужно, так как в записанном виде они звучат, как выстрел из карманного револьвера. Но в звуковом ателье эти звукообъекты должны быть перезаписаны, дабы не испортить впечатления от изображения. Или еще, благодаря дальнофокусному объективу могут быть сняты сцены кричащей толпы или сцены бегов. Но звук, записанный на натуре, будет настолько слаб, что не выдерживает сравнения с зрительными кадрами. В таких случаях звук должен быть усилен или записан заново.

Некоторые объекты, представляющие интерес своим зрительным материалом, совсем лишены звука. В таких случаях надо прибавлять звуковой фон, по характеру вполне могущий иметь место во время съемки фильмы. Например съемка парада с такой высокой точки, что звук не улавливается. Будет правильно предположить, что во время прохождения парада звучал оркестр, и в этом месте фильму надо будет озвучить соот-

Слева: опер. Б. К. МАКАСЕЕВ

Работая в кинохронике с 1926 г., в своих сюжетах отразил ряд исторических событий— строительство и пуск Магнитостроя, Кузнецка, Днепрогэса, Горьковского автозавода. Снял звуковые очерки «Две лишние буквы» и «Жить зажиточно»

Справа: реж. В. В. МОРГЕНШТЕРН

Работать в кино начал с 1924 г. После ряда картин этнографического характера в декабре 1931 г. начал работать в кинохронике. Выпускает журнал «Наступление СССР»

ветственным звуковым фоном. Или еще, снимается какая-нибудь бесшумно работающая машина, следовательно нельзя записать никакой натуральный звук. Как звуковой фон для такой фильмы записывается звук работающих машин.

Звук должен работать на усиление реализма сюжета или на повышение силы его драматического воздействия. Усиливая реализм какой-нибудь сцены, надо использовать звук такого качества, который дал бы зрителям возможность еще сильнее почувствовать, что они присутствуют при развертывании самого события. Для усиления драматической стороны, фильмы надо озвучивать таким образом, чтобы звук действовал на зрителя подсознательно, тем самым усиливая общее впечатление от фильмы. Например, чтобы создать атмосферу реальности фильмы об обвале шахты, надо прибавить звуки плача женщины или гудки санитарных автомобилей. Или, если в кадр попадает собака или какой-нибудь другой объект, останавливающий на себе внимание, надо прибавить звук лая или другие характерные звуки.

Для усиления драматической стороны хорошо использовать звуки и шумы, которые подсознательно действуют на зрителя. Неважно, если, рассуждая логически, зритель поймет, что такое звуковое оформление не могло сопутствовать действительному течению события. Например символический музыкальный фон может сопутствовать какой-нибудь волнующей сцене, как, например, осмотр военных судов или открытие Днепростроя. Надо только уметь выбирать подходящую музыку. Или например, в сцене военных похорон за кадром может звучать звук труб или вой собаки.

Самым важным фактором в деле последующего озвучения и синхронизации является умение во-время остановиться. Где только возможно, должен быть сохранен натуральный звук. Этот звук несет в себе такую силу реальности, какую невозможно воссоздать, работая в ателье. Большое количество озвученного материала придает хронике оттенок стереотипности. Один и тот же шум толпы всегда одинаковой громкости появляется неоднократно в разных хрониках. Больше того, в сюжете должно быть разнообразие звукобаланса, например одна звуковая сцена контрастирует с другой так же, как контрастно и действие. И наконец, не надо забывать о силе драматического воздействия полной паузы в звуковой фильме. Пауза может так же сильно воздействовать, как звук вскрика женщины и т. д.

4. Диктор. В практику американской и европейской хроники вошло усиление хроники голосом за кадром. Это делается для того, чтобы повысить занимательность фильмы, расширив ее содержание дополнением существенных фактов, дающих зрителю более детальное представление о содержании.

Голос, дополняющий в фильме натуральные звуки, ни в коем случае не должен заглушать их или убивать то чувство реальности, которое придает фильме натуральный звук. Вопрос использования закадрового голоса до сих пор еще находится в стадии эксперимента. Только несколько фактов могут считаться установленными — это то, что закадровый голос должен входить органической составной частью в общее

Слева: опер. К. Ф. МОТКОВ

В кинохронике с 1930 г. по окончании ГТК. Во всесоюзных сюжетах отражает соц. строительство советской Татарии. Автор ряда номеров периодического киножурнала «Татарстан»

Справа: опер. Б. Р. НЕБЫЛИЦКИЙ

В кинохронике работает с 1927 г. Снял ряд хроникальных фильм: «Олимпиада искусств», «Гидроторф», «Первый лагерь октябрят». Автор ряда очерковых сюжетов

драматическое построение фильмы. Голос вовсе не должен только описывать происходящее в кадре, скорее он должен говорить о фактах, остающихся за кадром, или о фактах, имеющих отношение к действию фильмы, таким образом, чтобы это действие было максимально разъяснено зрителю. Наконец, голос не должен контрастировать с темпом и эмоциональной окраской фильмы.

Во многих случаях голос добавляется к фильме уже после того, как она закончена монтажем. Голос обычно записывают одновременно с записью звуковых эффектов, необходимых по ходу фильмы. Иногда случается и так, что диктор комментирует фильму на месте съемки ее; тогда голос диктора передается через один микрофон, в то время как натуральный звуковой фон для записи передается через второй микрофон.

Имеются три разных способа использования голоса в фильме, как-то: персонифицированный диктор, идентифицированный голос и неидентифицированный голос.

Персонифицированный голос используется тогда, когда по ходу хроники происходит идентификация или персонификация личности диктора. Он сообщает факты и интерпретирует фильму с его собственной индивидуальной точки зрения. На самом деле, конечно, его интерпретация сводится к тому, чтобы максимально повысить занимательность фильмы. Но так как предполагается, что закадровый комментатор является авторитетом по данным фактам или по драматической трактовке важных мест фильмы, то его высказывания воздействуют на зрителя, повышая их интерес к сюжету.

Хроника Юниверсел главным образом работает этим приемом. Грэхэм Мэк Нэми — известный радиодиктор и комментатор, прославившийся своими радиоописаниями спортивных событий, был приглашен (с жалованьем в 1000 долларов еженедельно) на роль персонифицированного диктора хроники Юниверсел. Закадровое присутствие Мэк Нэми было соответственно прорекламировано в той же хронике и значительно повысило успех. Такой прием в работе до некоторой степени похож на дикторскую работу в рекламных фильмах.

Хроника Хэрст Метротон последовала по стопам Юниверсел. Однако она взяла неизвестное лицо, присвоила его голосу название «Глобтроттер» и создала этому голосу авторитет путем рекламы и пропаганды в печати. Но это намного слабее работы Мэк Нэми, который забрасывает зрителя фактами и держит фильму в бешеном темпе.

Дикторы такого типа своими беглыми комментариями связывают отдельные сцены между собой. Слабость этого рода хроники заключается в том, что голос приобретает такую важность, что приходится почти до нуля сводить количество настоящего звука за счет усиления голоса диктора.

Этим приносится в жертву то чувство реальности, которое придает фильме настоящий звук. Но этот способ имеет и свои достоинства: ввиду того, что голос доминирует над всем звуковым фоном фильмы, можно использовать в фильме материал, снятый на немом аппарате, без помощи более дорогого звукового аппарата. При помощи обычного способа записи к голосу добавляется звуковой фон.

Второй тип закадрового диктора — так называемый идентифицированный голос — работает не на протяжении всей хроники,

Слева: опер. М. Ф. ОШУРКОВ

Работает в кинохронике с 1927 г. после окончания ГТК. Снял фильмы: «Север», «Бобрики», «Пуск Днепрогэса» и свыше 300 событийных сюжетов.

Справа: реж. О. ПОДГОРЕЦКАЯ

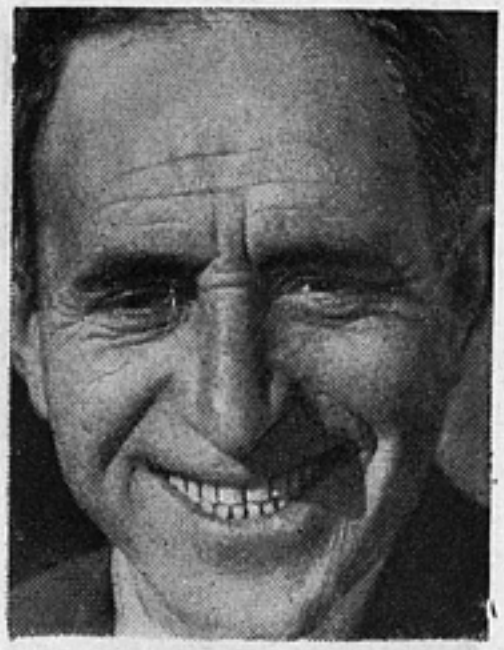
В кинохронике с 1931 г. Первые работы — короткометражка о Хибинах и очерк «За полярным кругом». Руководила выездными кинередакциями. Автор ряда номеров звукового «Союзкиножурнала»

а только на материале какого-нибудь одного сюжета. При использовании голоса этого типа говорящий показывается на экране. Он дает несколько основных положений по поводу фильмы, которая будет показана, может быть рассказывает о результатах какого-то научного открытия. В то время как его голос продолжает описывать процесс, кадры с изображением говорящего сменяются на экране кадрами, демонстрирующими процесс открытия или соответствующие приборы. В каждом случае, когда используется идентифицированный закадровый голос, говорящий должен иметь отношение к событиям, демонстрируемым на экране, например он может быть автором открытия, или, если это хроника какой-нибудь катастрофы, говорящий об этом должен быть одним из пострадавших.

Чаще всего используется неидентифицированный закадровый голос. Обычно каждый отдельный сюжет сопровождается новым голосом, вместо того чтобы один и тот же диктор говорил в продолжение всей хроники. В каждом случае голос играет подчиненную роль в отношении фильмы и ее звука. Голос содействует усилению фильмы путем добавления интересных фактов, усиливающих драматические качества фильмы. Но ни в коем случае голос не должен отвлекать зрителя от зрительных кадров.

Голос в отношении к фильме как бы является мысленным комментарием, сделанным одним из очень культурных зрителей, смотрящих данную фильму. Такой голос в основном должен работать на усиление реализма фильмы. Он должен звучать в том же темпе и в том же звуковом ключе, что и сюжет. Для того чтобы голос гармонировал с сюжетом, надо, чтобы каждый отдельный сюжет сопровождался другим голосом. Голос работает в тех сценах, где сообщаемые им факты усиливают драматичность; голос не работает там, где говорит кто-нибудь из персонажей сюжета; в сценах, где имеется хороший естественный звук, — голос не работает. Это разнообразит постоянно меняющийся темп хроники. Голос придает известную окраску каждой сцене и каждому сюжету, нужную именно в данной сцене или сюжете. Например в спортивных сценах хорошо работает голос, несколько спотыкающийся от спешки, главным образом сообщающий публике о том, что случилось и кто что делает. В сценах похорон печальный голос, рассказывающий зрительному залу о том, чья похоронная процессия движется по экрану, создает нужный звуковой фон. Голос может быть также использован только для того, чтобы в нескольких фразах познакомить аудиторию с человеком, который затем выступит с речью, или этот голос может говорить с иностранным акцентом, что усилит чувство реализма и придаст больший оттенок реальности какому-нибудь иностранному сюжету. Главное же, что надо помнить, что в каждом случае голос должен своим темпом и тональностью гармонировать с фильмой. Также не надо забывать, что голос, сообщающий факты, должен занимать ровно столько места, насколько он способствует максимальной драматической эффективности фильмы.

5. Несколько слов необходимо сказать о редактировании хроники в целом. Естественно, хроника состоит из нескольких отдельных сюжетов, и порядок, в каком эти сюжеты монтируются, имеет огромное значение для их эффективности.



Слева: реж. Я. М. ПОСЕЛЬСКИЙ

Работать над хроникальной фильмой начал в 1928 г. Автор картин: «Энергетика СССР», «13 дней» (процесс промпартии), «Пятнадцатый». К XVII партсъезду сделал первый очерк «Люди» на колхозном материале

Справа: опер. Н. А. САМГИН

Окончив в 1930 г. ГИК, начал работать в хронике. Снял фильмы: «8.000.000 киловатт», «Москва», «В бой за топливо» и десять номеров журнала «Советское искусство».

Участвовал в экспедиции по спасению челюскинцев

Монтируя сюжеты в одну часть, надо постоянно помнить об основной задаче — о разнообразии.

Должно быть разнообразие в разворачивании сюжета, должно быть разнообразие в выборе типа сюжета, должно быть разнообразие в выборе местности. Два итальянских или два спортивных сюжета не должны итти один за другим. Два печальных сюжета какой-нибудь катастрофы, поставленные рядом, так же плохи, как две речи подряд.

Надо монтировать рядом контрастирующие сюжеты.

Исключение надо делать только для трех или четырех очень коротких сюжетов, посвященных какой-нибудь одной теме и монтируемых под одним общим заголовком. Это может быть — «Понемногу отовсюду», «Новые лица», «В мире авиации» или «Что делает правительство». В таких случаях каждый сюжет срезается до трех-четырех сцен, и ряд этих маленьких кусочков в монтаже рассматривается как один сюжет. Они имеют то преимущество, что благодаря быстроте чередования и смене натуры придают этой части хроники быстрый темп.

Идеальная хроника начинается с быстро развертывающегося сюжета, например с парада или со спортивной сцены. Такие сюжеты захватывают. За этим должен следовать сюжет более медленного характера — возможно какая-нибудь речь или какой-нибудь индустриальный сюжет. Затем должен быть сюжет с оттенком злободневности, например катастрофа или преступление, и т. д. до конца части, для которого должен быть оставлен самый сильный сюжет, с сильным драматическим напряжением или, наоборот, очень смешной.

Делая хронику, надо всегда помнить, что хроника должна быть хроникой и показывать новости. Сюжеты могут быть занимательными, часть может быть гармонически смонтированной, но в основном успех части зависит от отдельного сюжета. Сюжеты должны быть живые и занимательные. И чем больше будет выделяющихся, из ряда вон выходящих сюжетов, тем увереннее можно сказать, что об этой хронике кинозритель будет говорить.

КАЧЕСТВО

Техническое качество советской хроники (или, по крайней мере, техотпечатков, которые мы получаем) очень низко. Это может происходить благодаря следующим трем причинам: качество пленки, работа лаборатории над позитивом или дело в том, что в Америку присылают не первый отпечаток, а контратип.

Что касается пленки, то независимо от технических затруднений производства советской пленки надо, смонтировав негатив, снимать копию с него для каждой страны, куда намечается экспорт в отдельности. Эти отпечатки должны быть сделаны на мягкой лавендеровой или подкрашенной в синий тон пленке, годной для снятия с нее контратипа. Затем один из таких отпечатков посылается в страну, где намечается прокат. В настоящее время практика этого дела как будто такова: берется обыкновенный позитив из экземпляра, находящегося в обращении, и посылается в центральную Европу, там снимают контратип для проката во всем мире. Каждый раз при этой операции значительно понижается качество хроники.

Слева: реж. И. СЕТКИНА
В 1930 г. была выдвинута из монтажниц на работу режиссера-монтажера. Сделала ряд хроникальных фильм и около 80 номеров журналов. Сейчас выпускает журнал «Социалистическая деревня»

Справа: опер. В. СИДОРОВ
В кинохронике с 1926 г. Стержневая тематика его сюжетов — сельскохозяйственная и военно-оборонная, в частности авиационная. Сейчас работает над систематическим отражением авиационной съемки

Что касается работы лаборатории над позитивом, то позитивы, предназначенные для контратипирования для проката на мировом рынке, обрабатываются без надлежащих технических мер предосторожности и не обладают должным высоким техническим качеством. Как правило, позитивы очень жесткие и контрастные, тогда как позитивы, предназначаемые для контратипирования, должны быть особенно мягкими и должны по возможности максимально сохранить всю градацию переходов тона фильмы.

Как было сказано выше, чрезвычайно важно сделать с негатива то количество первых синих копий позитива, какое нужно по количеству прокатных контор. Один из таких отпечатков должен быть послан в каждую страну для продажи хроникальным фирмам. Посылка обычного черно-белого позитива, как это делается сейчас, должна расхолаживать покупателя, так как с такой копии нельзя снять хороший контратип для местного выпуска хроники. Больше того, черно-белые образцы позитива, которые получаются в Америке, приходят все исчерченные царапинами. Кроме того, они явно спечатаны с позитива, отправленного в другую страну. Это очевидно верно, так как образцы советского материала, полученные нами от нашей лондонской конторы, гораздо лучшего технического качества, чем материал, полученный здесь от Амкино. Другой основной причиной низкого технического качества советской хроники могут быть те сорта негативной пленки, на которых работают основной негатив. Я не имею возможности вдаваться в обсуждение качества русской негативной пленки, но должен указать на то, что в повседневной практике хроникальной работы в Америке постоянно употребляют три сорта негативной пленки; каждый сорт имеет свои особые качества и достоинства, усиливающие фотографические достоинства фильмы.

Имеется обычная пленка. Затем панхроматическая, которую пользуют для специальных съемочных эффектов, чтобы получить мягкие переходы из тона в тон, когда нужна сверхчувствительность к желтому свету, например при съемках рано утром или поздно днем, или при съемках с лампами накаливания внутри помещений. Затем еще имеется сверхчувствительная панхроматичекая пленка, которая обладает помимо всех качеств обычной панхроматической пленки еще более повышенной чувствительностью.

Для специальных заданий используются еще четыре других сорта. Во-первых, гиперсенсибилизированная пленка, отличающаяся от сверхчувствительной тем, что имеет на несколько градусов повышенную чувствительность. Она обычно употребляется при неблагоприятных световых условиях, но является быстро портящимся продуктом, который нужно все время сохранять на льду. По существу этот сорт отличается от сверхчувствительной тем, что был обработан раствором аммония.

Некоторые задания могут быть выполнены только при условии работы на инфракрасной пленке[1], например ночные сцены или когда нужны особые фо-

1 У нас этот сорт пленки известен под названием инфра-Д-пленки или Р-фильмы (прим. переводчика).

Слева: опер. Н. СЛАВИН

В 1930 г. начало работы в кинохронике, снимал сюжеты о социалистическом Урале и отдельные хроникальные очерки «За хлеб», «519-й» и др.

Справа: реж. М. СЛУЦКИЙ

Окончил ГИК. В кинохронике работает с 1928 г. На Московской фабрике Союзкинохроники сделал звуковые очерки: «Последний кубометр», «Имени Ленина», «Жить зажиточно», «Две лишние буквы»

тографические эффекты. Сложная система фильтров необходима при этой работе. Очень редко, когда объект съемки сильно освещен или при съемке тумана, прибегают к съемке на позитивной, а не негативной пленке. Наконец при съемке сильно освещенных объектов, во избежание ореола, снимают на специальной панхроматической пленке с серым противоореольным подслоем.

ПРОКАТ

Американская хроника имеет высоко развитую сеть экспортного проката. Советской хронике есть с чего взять пример. Как только сюжет вчерне смонтирован, перед тем как его синхронизируют и озвучивают, с основного негатива снимается несколько синих копий позитива. С первым отходящим пароходом эти копии рассылаются в страны, где есть отделения фирмы или где такой сюжет может быть интересен.

Советская хроника должна работать так же. Каждый сюжет, пригодный для экспорта, должен быть смонтирован. Затем надо снять потребное для проката в разных странах количество синих копий. Эти копии по авио должны быть отправлены в Германию, оттуда по авио в Лондон, поездом в Париж или любым другим, наиболее быстрым, способом сообщения в нужный пункт.

Будет непрактично со стороны советской хроники посылать сюда синие копии позитивов отдельных сюжетов. Лучше, если она будет посылать сюда синюю копию позитива со всего законченного номера журнала хроники.

Можно присылать сюда даже черно-белую копию, но при одном условии, если она будет совершенно новой и снятой с еще свежего и не поцарапанного негатива. Конечно такая копия не должна нигде демонстрироваться, прежде чем она попадет в Америку.

Перевела П. Атташева

Советская кинохроника
на заграничных экранах

Д. ЯШИН, М. ЛЕНГЕФЕР

«Если там, в капиталистических странах, все еще бушует экономический кризис, то в СССР продолжается подъем как в области промышленности, так и в области сельского хозяйства» (И. СТАЛИН, Отчетный доклад XVII съезду партии)

„СПРОС НА НАШУ ХРОНИКУ ЗДЕСЬ ОЧЕНЬ ВЕЛИК"

Совершенно очевидно, что к нашей стране прикованы взоры всего мира. Взоры одних — с любовью, надеждой и сочувствием, других — с ненавистью, страхом и угрозой.

Каждая книга, лекция или статья о СССР, каждая информация, дающая представление о том, как живет и борется наша страна, вызывает огромный интерес во всех кругах буржуазного общества.

Но никакая книга или лекция, никакая статья или фото не могут дать за рубежом такого наглядного представления об отдельных сторонах нашей жизни, как съемки подлинной действительности.

Вот почему особый интерес за границей вызывает наша кинохроника и хроникальная фильма.

«Спрос на нашу хронику здесь очень большой»... «Мы должны считаться с фактом выхода нашей хроники на самый широкий экран»... — указывают в своих письмах наши кинопредставители во Франции, Англии, Америке, Польше, Японии и т. д. Это же подтверждают многочисленные запросы различных иностранных кинофирм.

Спрос на хронику из СССР настолько велик, что американская фирма «Патэ-ньюс» запрашивает о возможности присылки к нам собственных операторов-хроникеров.

Приезжавшая в Москву осенью прошлого года корреспондентка французской киногазеты «L'ami du film» Клод Элли смонтировала даже из наших хроникальных материалов документальную фильму «La grande experience» («Великий опыт»), которая в этом сезоне выходит на экраны. Надо думать, что только огромный интерес во Франции к СССР заставил журналистку Клод Элли заниматься несвойственным ей делом монтажера.

И наконец, самым любопытным подтверждением интереса к нашей хронике за рубежом служит тот факт, что один из директоров американской кинофирмы «Парамоунт-ньюс» В. П. Монтегю посвятил советской хронике обширный специальный доклад.

„ЦЕЛОЕ СОБЫТИЕ В КИНОМИРЕ"

Еще не так давно за границу отправлялись почти исключительно немые сюжеты [1], иной раз даже не смонтированные, а просто как материал.

Ставка была на количество, без учета специфических интересов западного зрителя.

Критерием для отбора материала на экспорт было отсутствие «агитационности» [2]. И так получалось, что главным образом на экспорт шли сюжеты «куриные, гусиные, кроличьи, оленьи и всякие другие животно-птичьи сюжеты».

Постепенно становилось ясным, что на этом «далеко не уедешь», что надо не только отбирать подходящий для экспорта материал, но и соответствующим образом «приготовлять» его для заграничных экранов.

Так как заграница демонстрировала исключительно звуковую хронику, стал вопрос об озвучении тех немых сюжетов, которые должны быть экспортированы.

---

[1] В тот период звуковая хроника была у нас еще в зачатке.

[2] Надо вспомнить, что тогда, т. е. 2—3 года назад, в хронике еще были сильны тенденции «агитпроповщины».

«Проект Дворца советов». Оператор Б. Макасеев. У макета авторы проекта. Слева направо: профессор Гельфрейх, архитектор Иофан, академик Щуко

Первым опытом в этом направлении было озвучение снятого для заграницы большого сюжета об открытии Днепрогэса (работа Максимовича).

Сюжет, вернее тематический журнал, был озвучен, но исключительно музыкой, без диктора и с русскими надписями. Естественно, что за границей пришлось вписывать диктора, менять надписи, и это вместе с отсутствием синхронных кусков, за исключением речей Калинина и Купера, снижало ценность короткометражки.

Следующая короткометражка о праздновании XV годовщины Октября (режиссер Д. Яшин) была уже озвучена с дикторами в трех вариантах (английский, французский, немецкий) и содержала значительную часть синхронных кусков, удачно записанных на Красной площади.

Фильма имела за границей огромный успех, «которого давно не имела ни одна из советских картин», и была куплена рядом европейских фирм, а в Америке, несмотря на плохой язык английского диктора, была куплена всеми фирмами [1].

В Нью-Йорке наша хроника демонстрировалась в одном из лучших театров на Бродвее — в театре хроники «Эмбасси», причем у касс образовывались длинные очереди желающих попасть на сеанс.

Хроника эта, по словам одного американского кинодеятеля, «была целым событием в киномире».

Неменьший успех выпал на долю этого журнала и во Франции. Вот что пишет об этом корреспондент «Известий» Жак Садуль в статье «Растерянность французской буржуазии» («Известия» № 29/4960):

> «В последние дни весь Париж валом валит смотреть кинофильму, в которой демонстрируются внушительные колонны московских трудящихся на Красной площади в день 15-летия Октябрьской революции, приветствующие вождей ВКП(б). Знамением времени является то обстоятельство, что правительственная цензура должна пропустить подобную фильму, в которой демонстрируется великолепное зрелище батальонов пролетарской армии и великих вождей революции, зрелище, покрываемое восторженными аплодисментами парижских рабочих».

Можно было бы привести много подобных отзывов, так как и в других странах эта хроника была принята хорошо и имела большой успех.

Понятен успех этой фильмы за границей, особенно при демонстрации в рабочих кварталах Америки, Франции, Англии и Германии. «Виновник» успеха данного журнала не столько режис-

[1] В Америке нет монопольной покупки хроники одной фирмой, как это имеет место в европейских странах.

«Парад юности». Авторы - операторы В. Беляев и П. Паллей

сер, сколько сама тема — событие[1]. Но в том-то и заключается задача экспортной работы по хронике, чтобы находить такие темы, делать такие сюжеты и журналы, которые имели бы за границей нужный успех и в то же время давали зрителю яркое представление о жизни нашей страны и о героических буднях социалистической стройки.

После успеха короткометражки «XV Октябрь» стала очевидна необходимость производства специальных экспортных хроник.

Наравне с экспортом сюжетов, отбираемых из всесоюзных изданий, Московская фабрика Союзкинохроники по заказу Интторгкино начала производство «Экстра-Ревю» — звуковые журналы, составленные из 5—6 сюжетов, озвученных с дикторами на трех языках.

Таких «Экстра-Ревю» было сделано всего 3. Последним был тематический журнал о первомайском празднестве и параде. Этот номер имел значительный успех, чего нельзя сказать о предыдущих.

Причина сравнительно незначительного успеха 2 первых «Экстра-Ревю»— в первую очередь не совсем удачный подбор сюжетов, а также недостаточно высокий уровень операторской работы и лабораторной обработки.

В первый номер вошло 5 сюжетов:

«Оленеводческий совхоз за полярным кругом», «Трехрукий художник Кукрыниксы», «Кролиководческая ферма в бывшем Александровском централе», «Конькобежцы-фигуристы», «Станкевич» и отрывок из пьесы «Жизнь на колесах» в цыганском театре Ромэн.

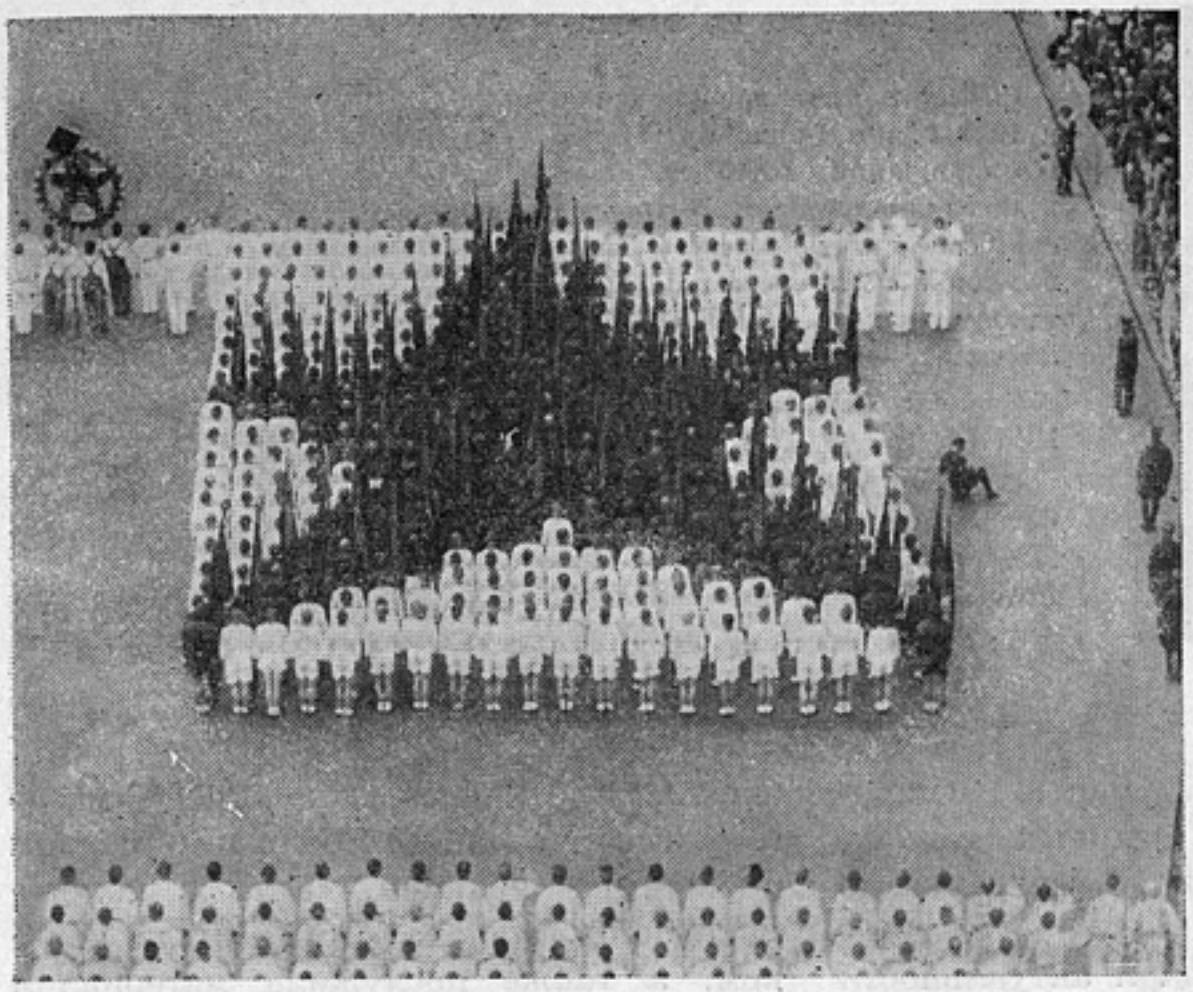
Уже простой перечень этих сюжетов говорит о том, что они не могли представлять очень большой интерес за границей, так как не показывали ничего особо значительного и интересного. С другой стороны, эти сюжеты не были настолько занимательны, чтобы поразить и удивить избалованного и воспитанного на сенсациях западного зрителя.

Случайно к нам попало письмо одного кембриджского студента, видевшего первый номер «Экстра-Ревю». Небезынтересно привести оттуда пару строк:

> «Недавно я видел русскую хронику — часть ее посвящена цыганским песням и пляскам, очень странным и удивительным. Затем там была показана старая царская тюрьма на далеком Севере, которая превращена теперь в ферму для разведения кроликов, что показалось нам очень забавным».

---

[1] Отсюда, разумеется, не следует, что при работе на экспорт операторская и режиссерская работа не имеют значения. Наоборот, самая значительная тема только тогда будет иметь успех, когда съемка, ее монтаж и озвучение будут стоять на самом высоком уровне.



«Парад юности». Авторы-операторы В. Беляев и П. Паллей

Характерно, что остальные сюжеты прошли мимо внимания автора письма, и есть основание думать, что он не явился исключением.

Второй номер «Экстра-Ревю» был составлен из сюжетов приблизительно такого же типа и шел в Англии и Франции с бо́льшим успехом, чем первый, но в Америке оба номера прошли слабо. А неплохой сюжет «Пламя Парижа» (отрывок из балета в постановке ленинградского театра), помещенный во втором номере, был вообще забракован.

Наравне с производством «Экстра-Ревю» за границу был экспортирован ряд сюжетов из всесоюзных изданий: «Сессия Академии наук», «Корейский детский сад», «Исполнение симфоническим оркестром произведений Ипполитова-Иванова под дирижерством автора», «Питомник меховых шуб», «Маленькая таджичка-танцовщица» и несколько других.

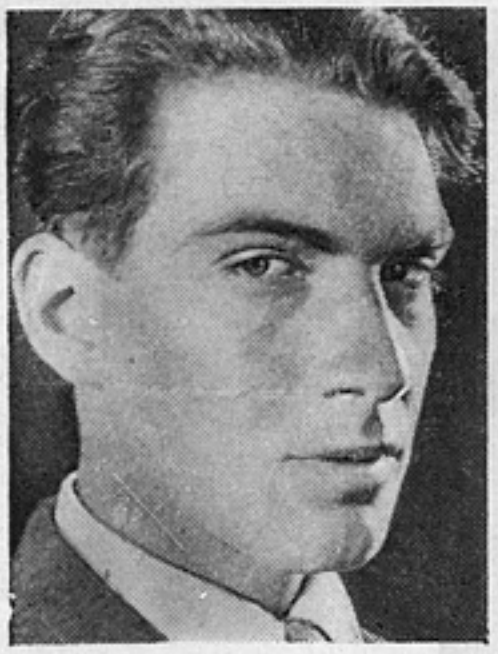
Специфические условия каждой отдельной страны и специфические вкусы зрителей каждой страны сказывались на успехе того или иного сюжета и «Экстра-Ревю» в целом.

„СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ЭКСПОРТА"

Первые шаги экспорта хроники продиктовали необходимость перехода от отбора сюжетов из наших журналов и обработки их к специальной съемке сюжетов на экспорт. На этот путь в основном перешла экспортная работа по хронике за последний период.

Первым опытом были сюжеты о пребывании Эдуарда Эррио в СССР. Со дня прибытия в Одессу по день отъезда в Париж все пребывание Эррио было за-

Обложка выпуска Союзкинохроники для французских экранов



Слева: опер. Н. Я. СТЕПАНОВ

Работу в кинохронике начал в 1928 г. на Дальнем Востоке. По окончании ГИК работает в Союзкинохронике. В творческом содружестве с реж. О. Подгорецкой снял очерки о зажиточном колхозе «Искра», «Школа смазчиков» и др.

Справа: реж. Л. И. СТЕПАНОВА

В области кинохроникальной фильмы работает с 1927 г. Автор фильм: «Манифест», «Гигант», «Далеко на Востоке», «Второй в мире» и ряда др.

снято операторами Кауфманом и Ошурковым в подлинно ударных темпах, проявлено, отпечатано, смонтировано и отправлено за границу.

Эти сюжеты, благодаря актуальности и своевременности выхода на заграничные экраны, имели большой успех.

Вслед за тем, также специально для экспорта, был снят ряд сюжетов — «Пребывание в СССР французского министра авиации Пьера Кот», «Прилет Линдберга», синхронный сюжет «Празднование XVI Октября», «Интервью полпреда СССР в США т. Трояновского», большой синхронный сюжет «Банкет американских журналистов в честь т. Трояновского». Уже за последний период сняты первый и второй приезды американского посла Буллита, «Демонстрация в честь XVII партсъезда», «Мининдел Польши Бек в Москве» и «Приезд Димитрова, Попова и Танева».

Специальные съемки для экспорта, т. е. съемки сюжетов, «интересных не только для России», пока что ограничивались событийной тематикой.

Чтобы полностью обрисовать картину экспорта хроники вплоть до сегодняшнего дня, скажем несколько слов о наших хроникальных фильмах, сделанных для советских экранов и отобранных на экспорт.

Таких фильм не так уж много: «Пятнадцатый», «Москва», «100 000 маек», «Есть в полете», «Кара-Кум» и «Жить зажиточно». Последние две картины экспортированы сравнительно недавно и на экраны за границей еще не вышли.

«Пятнадцатый» (режиссер Я. Посельский) и «Москва» (режиссеры Гиков и И. Посельский) шли с большим успехом в Америке, да и сейчас еще не сошли с экрана. Короткометражка «100 000 маек» (режиссер Д. Яшин) с большим успехом прошла во Франции. «Есть в полете» (подъем стратостата «СССР») шла целиком, а также послужила материалом для сюжета в журналы.

Таков путь экспорта хроники за последние два года. Опыт этих и предыдущих лет учит тому, что работа по экспорту должна быть перестроена. Основное место должна занимать не обработка сюжетов из наших журналов, а специальное производство сюжетов, заранее рассчитанных на зарубежного зрителя. «Экспортную» тематику необходимо расширить за счет самых различных сюжетов из нашей советской действительности.

В связи с этим небезынтересно познакомиться с советами, которые дает в докладе о советской хронике один из директоров «Парамоунт-Ньюс» В. П. Монтегю.

АМЕРИКАНСКИЕ РЕЦЕПТЫ

Этот доклад рассчитан на то, что его прочтут у нас и прислушаются к советам бесспорно опытного и знающего свое дело коммерсанта.

Автор доклада понимает, что его точка зрения на вещи, его принципы работы по хронике отличаются от наших. Поэтому он оговаривается:

> «Русская хроника может быть вполне удовлетворительной для русской аудитории. В то же время она не отвечает американскому стандарту, и на основании этого я хочу указать, в чем ее недостатки, и дать специальные советы для необходимых

Слева: оп р. А. Я. ТАММ

Окончил операторскую школу в Америке. Участник ряда экспедиций, перелетов и ледовых походов. Автор дальневосточных сюжетов и фильмы «Сквозь льды и штормы»

Справа: опер. Э. ТИССЕ

Работу в хронике начал на фронтах гражданской войны. Снял ряд выдающихся хроникальных документов о Советском союзе. Работая в художественной кинематографии, не порывал связи с хроникой. Снял «Москва—Кара-Кум—Москва»

изменений, если русские желают делать хронику по-американски».

Основное различие между нашей и американской хроникой Монтегю видит в том, что американская хроника «живописует» событие, показывает его, так как оно есть, как его видит зритель, присутствующий на месте происшествия. Причем видит это событие «со всех возможных точек зрения и в наиболее интересных фазах».

Наша же, «русская хроника», по мнению Монтегю, делается иначе. Событие не снимается так, чтобы зритель мог составить собственное представление о сюжете.

> «Вместо этого режиссер-монтажер дает с самого начала определенную идею и берет сцены, необходимые для иллюстрации этой идеи».

Разговоры эти о различии подходов к съемке хроники не новы. В основе их лежит уже достаточно скомпрометированная легенда о пресловутой «объективности» американской хроники.

Не вдаваясь в пространную полемику с Монтегю, укажем только, что уже сам перечень сюжетов:

Сюжеты о спорте . . . . . 22,1 проц.
Стихийные бедствия и борьба с ними . . . . . 19,8 »
Сюжеты о кризисе . . . . . 3,5 »
Рабочие митинги и демонстрации . . . . . 1,6 »

интересующих кинофирмы, доказывает наличие в американской кинохронике определенной тенденциозности. А заголовки? А дикторский текст, который например объясняет «голодный марш» как прогулку «красных мальчиков и девочек», не знающих, куда и зачем они идут, но получающих, во всяком случае, от этой прогулки удовольствие? Разве такой дикторский текст не является лучшим опровержением объективности американской хроники?

Позволим себе еще привести некоторые цифры, показывающие соотношение основных видов сюжетов в американском журнале «Универсал Ньюс Рилл» [1], соотношение, типичное для всех американских хроникальных изданий.

Цифры говорят за себя. Американская хроника, претендующая быть «глазами и ушами мира» (девиз «Парамоунт-Ньюс»), видит и слышит мир однобоко и тенденциозно. И эта однобокость вытекает из буржуазной сущности хроники, из тех политических задач, которые перед ней стоят.

Можно было бы привести десятки фактов и цифр, чтобы лишний раз опровергнуть давно развенчанную легенду об объективности буржуазной хроники. Полагаем, что это излишнее.

Наша же советская хроника, являясь одним из мощных орудий партии в деле коммунистического воспитания масс, всегда была и будет по-настоящему большевистски партийна.

Различие между советской и всякой зарубежной хроникой, в том числе и американской,— это различие двух мировоззрений. А как известно, на уступки в этой области мы никогда не идем.

В той же Америке это уже поняли. Мистеру Монтегю придется пересмотреть комплект «Нью-Йорк таймса» и в статье своего соотечественника — специального

---

[1] Эти данные за 1931—1932 годы—годы наивысшего «расцвета кризиса». В 1933 году диспропорция между сюжетами развлекательными и политическими еще больше увеличилась. Цифры взяты из работы Ефимова «Методология буржуазной хроники».

Слева: опер. С. Н. ФОМИН

Работу в кинохронике начал в 1930 г. Автор хроникальных фильм «Под флагом наркома», «Победители кубометров» и сюжетов о быте, боевой подготовке, бойцах и командирах Балтфлота

Справа: опер. ХМЕЛЕВ

В кинохронике с 1928 г. Снял более 100 сюжетов, отражающих строительство Зап. Сибири. Автор очерков: «Весне навстречу», «Путь к самолету», «Курорты Сибири», «Новосибирск — столица»

московского корреспондента — прочесть следующее:

> «Мечту о том, что русские пойдут на извращение своей основной идеи, пойдут на то, чтобы приспособить свои идеи для американского кино, следует оставить. Об этом лучше всего свидетельствует и поездка Пильняка в США. и «работа» Эйзенштейна у «Парамоунт» и целый ряд других примеров».

Вывод из всего вышесказанного может быть только один — мы будем специально снимать или специально «обрабатывать» для заграницы нашу хронику, но это не значит, что мы будем делать ее соответственно буржуазным вкусам и требованиям. Нет, специальная «обработка» будет заключаться лишь в том, что хронику на экспорт мы будем делать максимально тщательно в техническом отношении и максимально понятно для зарубежного зрителя. Одновременно с этим должны учитываться и такие требования, как требования на синхронные, а не на озвученные сюжеты, требования на небольшой метраж сюжета и т. д.

Но материалом для экспортных сюжетов будут служить наиболее яркие и интересные факты из нашей советской действительности, а не анекдотические эпизоды, так любимые буржуазной хроникой.

Но вернемся к докладу, в котором значительное место отводится перечислению типов сюжетов, принятых в американской хронике. Разбирая эти типы, мы попутно рассмотрим, какие из них и в какой трактовке приемлемы для нашей работы по экспорту.

Таких типов Монтегю насчитывает 15.

Это — разные пестрые новости, например «взрыв на улице, бунт или казнь».

Второе место занимают[1] сюжеты о катастрофах на воде, земле и в воздухе. Сюда же относятся «ураганы, голод и другие события, в которых потеря жизни или собственности составляет интерес сюжета».

Два первых из 15 разделов, как и криминальные сюжеты, меньше всего могут рассчитывать на реализацию в СССР. В нашей социалистической действительности нет тем, типичных для буржуазного строя: «бунт, казнь, смерть от голода».

Раздел 3-й — это спорт. Здесь Монтегю правильно указывает, что большой интерес составляют массовые состязания или выступления. (Вспомним успех короткометражки «100 000 маек» или сюжета «Массовый прыжок парашютистов в день авиации», блестяще снятого оператором Кауфманом, и др.)

Интересны, по мнению Монтегю, и «конные состязания на льду и соревнования в национальных танцах с кинжалами». К сожалению, спортсюжеты у нас до сих пор экспортировались мало.

Дальше идут сюжеты, которые Монтегю называет «портреты».

> «В этот тип картин входит съемка лиц, которых аудитория интересуется видеть и слышать, вне зависимости от того, что они говорят. Всякая аудитория в мире заинтересована видеть на экране таких людей, как Сталин, Калинин или Горький».

---

1 Вспомните соотношение между сюжетами, приведенное выше.

Слева: опер. Б. ЦЕЙТЛИН

В кинохронике с 1925 г. Автор сюжетов первых номеров «Союзкиножурнала». В качестве оператора-хроникера бывал за границей. Снял звуковую документальную фильму «Симфония Донбасса». Сейчас работает по съемке преимущественно т. н. событийных сюжетов

Справа: опер. М. И. ЦИПОРИН

В кинохронике с 1927 г. За это время снял свыше 100 сюжетов для всесоюзных изданий и самостоятельно сделал около 40 средневолжских журналов

Такие сюжеты, равно как и сюжеты об армии, флоте и авиации, к сожалению, вывозились недостаточно, отчасти потому, что их не снимали, отчасти потому, что снимали плохо (военные сюжеты).

Мы думаем, что не только для заграницы представляли бы интерес сюжеты вроде всем известного сюжета о всесоюзном старосте у себя дома. Совершенно необходимо сделать также для заграницы несколько сюжетов из жизни нашей Красной армии (маневры, быт в красной казарме).

Такие темы, как экономика (законодательство, улучшение быта трудящихся), исследования и экспедиции, интервью, наука и техника, перечисляемые Монтегю, в какой-то степени давали и в еще большей степени должны дать сюжеты для экспорта.

Особо надо остановиться на темах «Социальные учреждения», которые непростительно мало использовались для экспорта за исключением детских садов.

Хороший совет дает Монтегю — показывать эти учреждения в связи с какими-нибудь событиями, например показать ясли в связи с обследованием какой-нибудь авторитетной комиссией или иностранцами.

Надо помнить, что такие темы «должны представлять потрясающий интерес для остального мира».

Как это ни странно, но ни разу не были сняты для экспорта, да и вообще как будто не снимались, сюжеты о погоде, которые, по нашему мнению, исключительно интересно можно было бы использовать для показа благоустройства наших городов (кстати, такие сюжеты в изобилии можно найти в заграничных хрониках). Например показать самый жаркий день за лето и те меры, которые принимает городское хозяйство, чтобы облегчить населению переносить жару— поливка улиц, озеленение. Попутно можно показать наши купальни, пляжи, души на бульварах и т. д.

Под предлогом показа снежной бури в Москве можно было бы сделать интересный сюжет о советском дворнике, о постовом милиционере.

Упрекнуть нас в том, что мы не снимаем праздничные демонстрации, Монтегю не смеет. Наоборот, он предупреждает, что все торжества обычно похожи на предыдущие и потому их надо снимать только тогда, когда они представляют очень красивое зрелище. О съемке наших торжеств и интересе к ним за границей мы писали выше. Очевидно, однако, что в съемке торжеств — парадов, демонстраций — надо найти новые приемы, новые способы выявлять темы. Это важно не только в экспортных интересах.

Монтегю рекомендует также снимать «диковины», как например «оригинально спроектированное здание или человека, играющего ногами на пианино». Последний совет мы предоставим осуществлять его автору. Первый — в какой-то степени исполняется. В частности недавно снят для экспорта утвержденный проект Дворца советов.

Последний тип сюжетов, рекомендуемых Монтегю, это сюжеты, представляющие «гуманитарный интерес», например «картинки из жизни животных или первые шесть младенцев, родившихся в 1934 году».

При соответствующей трактовке (за которую Монтегю, конечно, обвинит на-

Слева: опер. А. Н. ШАПОВАЛОВ

Пришел в кинохронику из фоторепортажа в 1928 г. Работал корреспондентом в Молдавской АССР. Основная работа — периодика. Ведущая тематика сюжетов — сельское хозяйство, Красная армия, быт и культура рабочего класса

Справа: реж. Д. ЯШИН

В кинохронике работает с 1930 г. Сделал три номера «Экстра-Ревю» для заграницы. Автор короткометражных хроникальных фильм: «XV Октябрь», «100 000 маек», «Есть в полете» и «Высота 22 000»

шу хронику в тенденциозности) эти сюжеты тоже могут быть приемлемы для экспорта.

Например, показывая первых шесть младенцев, родившихся в 1934 году, показать также наши родильные дома, попутно объяснить об охране государством интересов матери и младенца.

На этом кончается перечисление типов сюжетов, устанавливаемых Монтегю.

Надо думать, что некоторые его советы будут приняты и вызовут интерес у режиссеров и операторов-хроникеров. Многие из этих предложений с успехом могут быть осуществлены в условиях нашей действительности.

Размеры статьи не позволяют нам разобрать вторую часть доклада Монтегю, в которой он рассказывает о работе американского режиссера и оператора хроники. Мы надеемся посвятить этому отдельную статью.

Сейчас же, в заключение, сделаем несколько выводов.

Со всей очевидностью установлено, что успешное развитие экспорта хроники требует специального производства для заграницы сюжетов о СССР.

При построении этих сюжетов до известной степени должны учитываться специфические требования тех стран, для которых они делаются.

Тематика сюжетов может быть самая разнообразная, но все они, конечно, должны строиться на материале нашей советской действительности и отражать успехи нашего строительства в политической, хозяйственной и культурно-бытовой областях.

Очевидно, что в большинстве экспортные хроники должны быть синхронными, а не озвученными, должны быть исключительно хорошо сняты, блестяще обработаны в лаборатории и иметь небольшой метраж (60—80 метров).

Наконец последнее — доставка сюжетов за границу должна соответствовать быстроте их обработки, так как лишний день затяжки подчас сводит на-нет ценность самого интересного сюжета.

У нас есть все возможности для развития экспорта хроники.

Эти возможности должны быть полностью использованы.

Кинохроника вооружается техникой

Е. КСАНДРОВ

Задача технического вооружения кинохроники приобрела особое значение в связи с появлением значительного количества звуковых хроникальных изданий. В соответствии с этим с самого начала 1933 года Центральная московская фабрика хроники организовала свои технические силы для создания собственного кинотехнического оборудования. 1933 год является первым штурмовым годом фабрики в борьбе за советское кинооборудование, за реальные показатели в освобождении кинотехники от иностранной зависимости.

Первая конкретная и значительная работа, которую потребовалось провести Союзкинохронике,— это изготовление звуковых блоков к копировальным аппаратам Московской и Харьковской фабрик хроники. Трудности работы заключались не только в самом освоении этого производства (впервые в СССР). Эту работу нужно было выполнить в условиях почти полного отсутствия оборудования и инструмента, в крайне малых рабочих помещениях, и при этом в короткое время (оба блока в три месяца).

Отсутствие рабочих чертежей, расчетов и т. д. было в какой-то мере восполнено личным опытом работников, составивших специальную конструкторскую бригаду. И вот годовой срок эксплоатации новых аппаратов характеризует реальную ценность проделанной бригадой работы.

Первые успехи технического вооружения заставили фабрику с особой тщательностью проверить свои ресурсы и возможности для усиления работы на этом участке. Эта проверка и сопровождавшая ее большая встречная волна изобретательских предложений привели к тому, что уже в начале II квартала 1933 года Московская фабрика значительно увеличивает объем работ в этом направлении: в 1933 году на фабрике хроники начинается разработка и постройка передвижной электростанции (руководитель — главный механик фабрики т. Ремер), идет изготовление синхронизированной моталки (т. Ремер). Проводится разработка копировального аппарата облегченного типа для периферии треста (тт. Лебедев, Колмогоров). Заканчивается изготовление съемочного хроникального аппарата «Хроникон» и жироскопического стабилизатора к нему (т. Константинов). Резко усиливается работа по созданию камеры для подводной съемки (т. Леонтович). Начинается разработка конструкции «тонвагена». Экспериментальная бригада приступает к изготовлению съемочного 30-метрового автомата (тт. Усердов и Ксандров).

Перечень объектов, предназначенных к выполнению в условиях мало развитой подсобной механической базы Московской фабрики хроники, показывает, с каким серьезным напряжением нужно было провести 1933 год, чтобы добиться выполнения всех этих объектов. Нужно было со стороны дирекции не только организовать рабочие бригады, правильно расставив незначительные технические силы, но и обеспечить бригады инструментом, материалами, а также хотя бы минимальными помещениями для проведения этих работ. Вместе с этим большие задания стояли и перед бригадами. Освоение ряда новых для фабрики технологических приемов по изготовлению и обработке отдельных деталей к аппаратам, изготовление специального инструмента для этой обработки, заготовка контрольно-измерительного инструмента — все это одновременно сочеталось с подготовкой рабочих кадров в процессе самой работы.

I Мая в Москве. Колхозники на демонстрации

В конце 1933 года фабрика рапортовала руководству ГУКФ и всей кинообщественности о том, что поставленные перед ней задачи выполнила и нижеследующие объекты оборудования, созданные собственными силами, сданы и приняты в эксплоатацию: звуковых автоматических блоков—2 шт., съемочный 60-метровый аппарат «хроникон» — 1 шт., передвижная электростанция—1 шт., синхронизированная моталка—1 шт., киносъемочный автомат (60 мет.)—1 шт., съемочный аппарат для подводной съемки—1 шт., «тонваген»—1 шт., копировальный аппарат облегченного типа—1 шт., жироскопический статив к аппарату «хроникон»—1 шт.

Успешно начав в 1933 году разрешение задачи технического вооружения, фабрика получила не только крайне необходимое для основного производства оборудование, но она уже располагает основным костяком технических кадров и ценным опытом, являющимся основой для работ 1934 года, которые должны быть направлены к тому, чтобы это оборудование стало достоянием всех баз и фабрик.

Прежде всего абсолютно правильным оказалось использование технических сил фабрики в вопросах конструирования аппаратуры. Постоянный обмен мнениями с творческими кадрами, большой ремонтный опыт, связанный опять-таки с обслуживанием эксплоатационных качеств аппаратуры, создает в наших рабочих бригадах отчетливое понимание основных производственных требований, предъявляемых к тому или иному виду кинооборудования. Именно этим и следует объяснять реальность наших конструкций. Постоянное внимание, которым окружена работа бригад со стороны творческих сил фабрики, является залогом того, что и в дальнейшем наши конструкции будут максимально соответствовать эксплоатационным требованиям, предъявляемым к хроникальной киноаппаратуре.

Для работ 1933 года является характерной некоторая близость наших конструкций к заграничной аппаратуре. Работы 1934 года будут развиваться в сторону осуществления моделей и производства аппаратуры на базе самостоятельной советской конструкторской мысли (хроникосъемочный автомат Усердова, звукомонтажный стол, литоскоп и т. д.) .

Таким образом в действительно короткий (годовой) срок фабрика не только практически разрешила впервые в СССР изготовление ряда серьезных объектов киноаппаратуры, но и с большим успехом ведет настойчивую борьбу за преодоление своих производственных трудностей путем изготовления самостоятельного советского кинооборудования.

Однако нельзя не отметить, что в 1934 году попрежнему остается крайне острым вопрос с оборудованием для рабочих бригад. Так например, отсутствие на всей фабрике хотя бы одного приличного универсального фрезерного станка весьма удлиняет сроки изготовления, безусловно снижает качество,

«Проект Дворца советов». Оператор Глидер. У макета экскурсия пионеров

а также значительно удорожает нашу аппаратуру. И если в 1933 году ценою огромных усилий, технических ухищрений и ремесленного приспособленчества мы доказывали киноруководству свое право и реальную пользу в практическом производстве кинооборудования, то уже в 1934 году такое положение становится явно несоответствующим новому размаху изготовления аппаратуры.

Имея положительные оценки и одобрения со стороны ГУКФ, ЦК и МК Рабис, бригады создателей нашей новой советской киноаппаратуры тем не менее остаются сегодня с крайне незначительным количеством станков, уже давно не только технически, но и морально изношенных.

Союзкинохроника создала большой производственный подъем по своим бригадам. С огромной настойчивостью последние бьются за создание отечественного кинооборудования, и сейчас ГУКФ должен оказать конкретную и реальную помощь этому участку, обеспечив полное содействие в получении необходимого оборудования для этих бригад. Продолжая с прежним упорством борьбу за каждый аппарат, за каждый объект кинооборудования, мы требуем активной помощи ГУКФ в укреплении нашей механической базы, чтобы усилия наших бригад давали бы не случайные единичные результаты, а обеспечили бы действительное усиление хроники столь остро необходимым кинооборудованием, обеспечили полную техническую оснастку советской хроники в масштабе всего Союза.

Вечер в семье работницы Прохоровской мануфактуры т. Мелиховой. Кадр из звукового «Союзкиножурнала». Реж. Ф. Киселев, оператор Б. Цейтлин

„Частная жизнь Петра Виноградова“ [1]

Л. СЛАВИН

литературный вариант сценария

...С тех пор прошел месяц...

...Москва-река.

Раннее утро.

У берега на приколе стоят баржи, заваленные строевым лесом. Их много.

Тиха река. Ее воды, позлащенные ранним солнцем, пустынны. Пустынны и берега, беспорядочно заваленные лесом.

Одинокий удильщик примостился на корме одной из барж.

Толстое бревно выдается над водой.

Удильщик оседлал его.

Резким движением он вздергивает удилище.

В воздухе мелькает пустая леса.

Снова закидывает удильщик лесу в воду. И застывает, упершись глазами в тихие струи Москва-реки...

...С гулом и смехом строятся сталинцы в колонну во дворе завода.

Разворачивается знамя с надписью: «Все на субботник».

Грянул оркестр.

Пошли...

...Удильщик быстро вздымает удилище. Тщетное движение. Крючки пусты. Рыбы нет...

... Рыба в другом месте. Огромная, жирная лежит она распластавшись на длинном деревянном столе. И ловкие девичьи пальцы, обхватив нож, режут ее на тонкие пласты.

Здесь своеобразный конвейер.

Одни девушки режут рыбу. Другие— хлеб. Третьи смазывают хлеб маслом. Четвертые покрывают его ломтями рыбы, и с «конвейера» сходят увесистые аппетитные бутерброды.

Их укладывают в корзины и подают на грузовик, стоящий тут же, во дворе Архитектурного института...

... Колонна сталинцев в звоне и громе оркестра идет по улицам...

... Не дыша тянет удильщик на вытянутых руках лесу. Он видит в воде рыбу, снующую подле наживы.

Впереди его—обширные водные глади.

Вверху — безмерная голубизна неба.

Внизу — маленькая рыбка, беспокойная, обнюхивающая червячка на крючке.

Сзади — подошедшая к берегу колонна сталинцев.

Грянул оркестр.

Рыба вильнула хвостом и удрала.

— Тише, тише, — шипит удильщик, оборотившись к двухтысячной колонне и грозя ей пальцем. — Всю рыбу вы мне перепугаете!

Ребята рассыпались по берегу.

Началась разгрузка баржи.

В одной из групп работает Петя Виноградов.

Работают с песнями.

Растут на берегу стройные штабеля леса.

Пустеют постепенно баржи.

Звенит «Дубинушка».

Жарко, большинство парней разделось, осталось в одних трусах...

... По улицам летит «бутербродный» грузовик с девчатами...

... Группа парней с Петей подобралась к бревну, на котором сидит удильщик.

— Эй! — кричат ему.— Папаша! Сматывай удочки!

Он окаменел: он видит рыбу.

— Ну что же, берем, ребята...

Поднимают бревно с удильщиком. Он, уже поднятый в воздух, дергает вверх удочку — на крючке рыба.

[1] Окончание. См. №№ 1—2 и 3 «Советского кино» 1934 г.

Она летит на лесе серебристой дугой и шлепает по лицу Петю.

Тот, рассердившись, срывает ее с удочки и швыряет в реку.

— Хулиган! — кричит несомый на бревне удильщик. — Бездельник, вор...

... Петя присел на берегу. Отирает пот.

— Есть хочется, — говорит он.

Сосед Пети вынимает из кармана краюху хлеба. Разламывает, делится с Петей. Жуют.

Вдруг петин сосед бросает свой кусок хлеба и бежит. В чем дело? Он бежит к грузовику, который только что прибыл. На нем девушки. Они раздают бутерброды. Растет очередь. Там, по-видимому, весело.

Петя бежит туда же...

... Борт грузовика. Чередой проходят руки, каждая получает бутерброд.

Вдруг — заминка.

Девичья рука, распределяющая бутерброды, дрогнула.

И, обнося мужскую руку, протянутую за бутербродом, продвинулась дальше.

Мужская рука застыла в воздухе, разверстая, пустая...

... Вот лицо обладателя этой руки. Это Петя.

Он недоумевающе кидает взгляд наверх, в грузовик: — А мне?

И, посмотрев в лицо девушки, обделившей его бутербродом, вздрагивает: он узнал в ней Тоню.

Эта маленькая дуэль длится одну секунду.

— Дай этому бутерброд, — шепчет Тоня подруге...

... Петя задумчиво жует, глядя на Тоню...

... Грузовик завел мотор, двинулся...

... Петя дожевал, обтер рот, решительными шагами направился к грузовику и на ходу вскарабкался в него.

А вслед за ним посыпались и другие ребята.

— Товарищи, что это за интервенция? — кричит одна из девушек.

ДРУГАЯ. — В вагоне местов больше нет!

ТРЕТЬЯ. — И бутербродов тоже.

ОДИН ИЗ ПАРНЕЙ (карабкаясь).— Мы не за бутербродами!

ДРУГОЙ (карабкаясь). — Мы за духовной пищей!

— Здравствуй, Тоня, — говорит Петя.

Тоня надменно кивает головой.

— Давно я тебя не видал, — нисколько не смущаясь, говорит Петя, — целый месяц.

— Я от этого ничего не потеряла, — говорит Тоня.

— Напротив выиграла, — говорит Петя, — стала еще красивей.

Тоня пожимает плечами. Это замечание ей, повидимому, приятно. Скорей она сердится на себя за то, что разговаривает с Виноградовым.

— Я удивляюсь, — говорит она, — после всего, что вы мне сделали, вы еще осмеливаетесь заговорить со мной.

— Но вы же мне отвечаете, — говорит Петя.

Резонность этого замечания окончательно выводит из себя Тоню. Она спрыгивает с грузовика. Крик ужаса в грузовике. Петя опешил. Автомобиль мчится вдоль реки.

Тоня быстро сбегает по лестнице вниз к реке.

Петя выпрыгнул из грузовика. Пошатнулся на месте. Побежал за Тоней.

Спускается на пристань — остановку речных трамваев. Тоня здесь, на краю пристани, смотрит вдоль реки.

Башни Кремля, Дом правительства опрокинуты в воде.

По дугам мостов пробегают трамваи.

В ресторане «Поплавок» зажигаются первые огни.

Тоня шагает, заложив руки за спину.

Петя тоже шагает, руки в карманах.

Так они меряют шагами — навстречу друг другу и не глядя друг на друга — этот деревянный квадрат пристани, лежащий на тихой москворецкой воде.

Трубя подходит речной трамвай.

Тоня всходит на него.

Петя всходит на него.

Бежит трамвай по реке.

Тоня сидит на левой скамье.

Петя сидит на правой скамье.

Тоня видит левый берег реки.

Петя видит правый берег реки.

Одновременно они поворачивают головы и встречаются взглядами.

Тоня с великолепно сделанным равнодушием отводит глаза, вынимает из кармана газету. Разворачивает ее. Удивлена. В газете портрет Пети.

«... Один из лучших ударников завода»... — читает она.

Взгляд на Петю. Но, к сожалению, в этот момент он на нее не смотрит.

«...он изобрел приспособление, облегчающее сборку машин, чем добился экономии...»

Быстрый взгляд на Петю.

«... премирован денежной наградой...»

Настойчивый взгляд на Петю.

В газету заглядывают тонины соседи справа, слева, сзади.

Перешептываются:

«Вот этот самый...» — «Который у окна?» — «Такой молодой...»

И, глядя на петину физиономию, уткнувшуюся в окно, Тоня теперь увидела ее в обаянии славы, облагороженную.

Она встала со своего места и села рядом с ним. «Петя»,— позвала она его. И не без гордости оглянулась на пассажиров. Иные с любопытством, иные с завистью, иные почтительно взирали на девушку, столь близко знакомую с героем.

Однако Петя не отзывался.

— Петя, — вторично позвала она его и легонько тронула за рукав.

Никакого эффекта.

В вагоне послышалось хихикание.

Тоня гневно заглянула Пете в лицо.

Петя спал.

Подперев толстую щеку кулаком, измазанным на работе, полуоткрыв рот и легонько посапывая, герой спал.

Тоня с силой дернула его за рукав.

И покуда Петя продирал глаза и проделывал все движения, полагающиеся встающему от сна человеку — все эти зевки, потягиванья, прокашливанья, мычанья, оторопелые взгляды — Тоня страстно шептала:

— У вас какой-то талант делать меня посмешищем. То вы меня ославили на всю стройку. Сейчас вы меня выставили дурой перед всем вагоном. Ну что вы на меня смотрите такими дурацкими глазами? Не знаю, за что вас наградили. И все-таки я вас люблю.

И она повторила со злостью:

— Да, я вас люблю! Я вас люблю!

При этих словах у Пети в глазах появилась некоторая — хотя и неполная — осмысленность. Он притягивает Тоню к себе и звучно целует ее. Потом он встряхивает головой и говорит:

— Вот теперь я совсем проснулся...

Влюбленные идут сквозь толпу прохожих, прижавшись друг к другу и не замечая никого и ничего: ни прохожих, которых они толкают с дерзостью слепых, ни трамваев, которые, отчаянно звеня, останавливаются перед ними на всем ходу, ни автомобилей, врастающих в землю, дико скрежеща тормозами. Любовь шествует по улицам — и все расступается перед ней.

И хотя на улице сейчас очень шумно, они не слышат ничего кроме себя, кроме тех бессмысленностей, которые они шепчут друг другу. Этот шопот звучит для них, как гром. Когда они молчат, наступает мертвая тишина.

Возьмем на время себе уши влюбленных. Наделенные этим драгоценным аппаратом оглянем улицу. Мы видим то, что видят все. Но мы слышим только то, что слышат влюбленные.

Мы видим: гражданка ругается с шофером такси. Лица их искажены. Они потрясают руками.

Мы слышим: — Дорогой! Единственный! Любишь?

— Милая! Сердце мое! Люблю!

Мы видим: гражданин ругается с дворничихой, обдавшей его водой из шланга. Они наступают друг на друга. Они плюют друг на друга. Они показывают кулаки.

Мы слышим: — Ты дороже для меня всего на свете...

— Милая! Без тебя я не могу жить...

... Они входят в ворота водной станции.

Комплекс весел, ветра, спортивных тел, фырканья.

... Петя выходит из раздевалки в трусах.

У воды на нижней ступеньке деревянного амфитеатра стоят — он видит — Тоня и Котя.

Котя принадлежит к числу тех людей, которые выигрывают, сбрасывая платье. Голый Котя выглядит щеголем. К тому же его скудное одеяние пловца отмечено чертами своеобразного спортивного шика: плавки со шнурками вместо обывательских трусов и на голове франтовской чепец.

Тоня в купальном костюме сохраняет нормальное изящество.

Что касается Пети, то при взгляде на эту сырую гору мускулов хочется сказать: «Экий медведь!»

«Высота 22 000 метров». Командир стратостата «Осоавиахим I» краснознаменец Федосеенко рапортует о готовности к отлету. Реж. Яшин

Завидев приближение Пети, Котя трясет Тоне руку и отходит.

Он взбегает на вышку для прыжков.

Он становится там, дожидаясь своей очереди.

Тоня смотрит на него. Они улыбаются друг другу.

Один за другим ласточкой летят в воду прыгуны.

Петя и Тоня наблюдают котин триумф. Вся станция наблюдает котин триумф. В состязании прыгунов он явно выходит на первое место.

Тоня приподнято реагирует на котины успехи — аплодирует, кричит, ликует.

ПЕТЯ.— Замечательный парень, правда?

ТОНЯ (извиняющимся тоном). — Хороший прыгун, больше ничего.

ПЕТЯ. — Нет, почему. Он и головой здорово работает (в тот момент, когда Котя ринулся с вышки, головой прорезая воду).

И потом: — Я сделаю то же самое.

И, оттолкнув Тоню, своим шагом медведя идет к вышке.

Он лезет вверх и достигает верхней площадки. Там стоит Котя, медленно занося соединенные руки в классической позе пловца перед прыжком.

Петя подходит к нему и отталкивает плечом:

— А ну-ка пусти меня.

КОТЯ. — Ты что?

ПЕТЯ. — То, что надо. Буду прыгать.

КОТЯ. — Не дури.

ПЕТЯ. — Ну пошел, пошел.

Они легонько поддают друг друга плечами.

Многочисленные зрители недоумевают, задравши головы вверх.

КОТЯ. — Ты сошел с ума! Здесь двадцать метров высоты.

Петя толкает Котю с такой силой, что Котя отлетает в далекий угол площадки.

Снизу, по вертикальным лестницам, стремятся наверх инструктора.

Но Петя, спеша и презрев все подготовительные манеры прыгуна, бултыхается с высоты в воду.

Легкий вздох ужаса пробегает по станции. Петино падение в воду — это издевательство над всей школой прыганья. Вместо напряженного, как струна, тела пловца в воздухе мелькает барахтаясь беспорядочная куча из ног, рук, живота, зада. И шлепается, подняв огромный фонтан воды.

Идет ко дну.

Тотчас отовсюду белыми молниями бросается в воду десяток пловцов.

Они пронзают бассейн по всем направлениям вглубь и вширь.

Нет нигде Пети.

— О-го-го! Вот где я! — раздается крик.

Все озираются.

В дальнем углу на плоту сидит, видимо, только-что вынырнувший Петя.

Вода еще струится по его телу. Он отфыркивается.

Тоня и Котя подбегают к нему.

— Этот прыжок я посвящаю тебе, Тоня! — кричит Петя.

— Я очень рада, что все обошлось хорошо, — говорит Тоня, — но должна

тебе сказать, что это был безобразный прыжок.

— Без всякого стиля, — подтверждает Котя.

— Мой стиль это: «На практике должен человек показать силу своего мышления», — говорит Петя.

И прибавляет:

— Ну, вот что, дети мои. По случаю столь радостных событий надевайте штаны и юбки. Идем. Я вас угощаю. Я сегодня богат. Я получил премию.

Говоря это, Петя лезет в карман и натыкается на собственную голую ногу.

— А чорт! — кричит он. — А король-то гол! Ну, я иду за своими карманами, А вы тоже валяйте, одевайтесь.

Петя бежит в раздевальню. Котя и Тоня смотрят друг на друга.

Котя протягивает руку.

— Ну, прощай, Тоня! — говорит он.

— Почему? — говорит Тоня. — Разве ты не идешь с нами?

— Нет.

— Пойдем!

— Не хочу мешать.

— Никому не помешаешь. Ни ему, ни мне...

— Ему-то я не помешаю. Он дурная голова, ему все равно. Предупреждаю тебя, Тоня: Петька дурная голова. Ну, счастливо!

Удаляется.

Тоня смотрит ему вслед, грустно улыбаясь...

... По улице бежит расклейщик афиш.

Он останавливается у рекламной доски.

Он клеит, медленно разворачивая толстый свиток афиш.

Мы читаем:

«Московская государственная консерватория»...

... Тоня и Петя стоят в комиссионном магазине.

Тоня смотрит на парад платьев, висящих за стойкой.

Глаза ее расширились...

... Расклейщик афиш бежит по улице. Он клеит.

Мы читаем:

«Московская государственная консерватория»...

... Вот это, — говорит Тоня, — нет, нет, нет, это! Как ты думаешь, Петя?

ПЕТЯ (величественно). — Оба...

... Кучка граждан стоит у афиш и читает:

«Московская государственная консерватория.

Сегодня вечер молодых дарований.

Выступит по классу пения Валентина Мурашева»...

... Тоня тычет пальцем в платья, в шарфы, в шляпы, в туфли, приговаривая:

— Вот это, это, это, это, это, это...

Петя, благодушно улыбаясь, наблюдает.

— Сыпь, сыпь, — говорит он. — Монеты хватит.

Продавец накидывает все на стойку.

Растет гора вещей...

... Маленькая комната.

Добрую половину ее занимает огромный черный рояль.

Сеня укутывает Вале горло шарфом.

Потом напихивает папку нотами.

— Идем, — говорит он.

— Ах, Сеничка, — говорит Валя. — Я так боюсь.

— Нечего бояться, — суетливо и сердито говорит Сеня, — нечего бояться. В чем дело?

Они идут к дверям.

В дверях Сеня хлопает себя по лбу и бегом возвращается в комнату.

Он берет с окна два яйца.

— Сырые? — спрашивает он.

— Сырые, — слабым голосом говорит Валя.

Сеня кладет яйца в карман. И снова в дверях.

— Нечего бояться, — ворчит он, — нечего, нечего.

И гладит Валю по голове.

Они уходят...

... — Стоп! — говорит Петя, — остановитесь. Монета кончилась.

Вынув толстую пачку денег из кармана, он трещит ею, как колодой карт.

Тоня, не слушая, роется в груде материи...

Петино внимание привлекает одна из витрин.

Он склонился над ней и внимательно рассматривает.

— А ну-ка, покажи мне эту штучку,— говорит он, тыкая пальцем в стекло витрины.

Продавец вынимает черную коробку и раскрывает ее.

Это готовальня. Свет играет на никелированных инструментах.

Оператор Р. Кармен снимает тт. Димитрова, Танева и Попова на Московской ф-ке Союзкинохроники

— Хорошо, — говорит Петя, — очень хорошо.

И резко: — Беру.

ПРОДАВЕЦ. — Денег говорили, возможно, не хватит?

ПЕТЯ. — Ах да...

Извлекает из кучи отложенных платьев одно — тонкое, розовое, хвостатое — и швыряет его продавцу на руки.

— Обратно, — говорит Петя.

Кладет на кучу готовальню.

Тоня косится, молчит.

— Выньте-ка мне эту штучку, — говорит Петя, снова тыкая пальцем в витрину.

Продавец вынимает счетную линейку.

— Хорошо, — говорит Петя, рассматривая линейку. — Очень хорошо.

ПРОДАВЕЦ. — Помилуйте, германская-с.

ПЕТЯ. — Беру.

Извлекает из кучи еще одно платье.

— Задний ход, — говорит он и швыряет платье на руки продавцу.

Кладет линейку на кучу.

Тоня косится, молчит.

— А это что? — говорит Петя.

Приблизив к стойке близорукие глаза, рассматривает блестящие корешки книг. Читает: «Техническая энциклопедия».

— Хорошо, — говорит он, расплываясь в восхищенной улыбке. — Очень хорошо.

— Известная-с вещь, — говорит продавец.

Петя кладет руку на кучу платьев и зажимает в кулаке цветистый клок чего-то шелкового, собираясь швырнуть это на руки продавцу.

Да и продавец уже привычно подставил руки.

Но в это время Петя встречает взгляд Тони.

Кулак Пети разжимается и выпускает платье.

Руки продавца опускаются.

— Заверните, — быстро говорит Тоня, кивая на кучу.

— Слушаю, — говорит продавец...

... Освещенный подъезд Малого зала Консерватории.

Хлопают двери.

Проходит публика.

Проходит мальчик лет двенадцати со скрипкой, с мамой, папой, бабушкой и дедушкой.

Проходит девочка с виолончелью.

Проходит среди других и Валя. Ее сопровождает Сеня...

... У дверей Архитектурного института прощаются Тоня с Петей.

Поцелуй, долгий-долгий...

... Публику впускают в зал...

... Поцелуй долгий-долгий...

... В уборной за сценой мальчик раздевается. Мама оправляет его, папа причесывает, дедушка настраивает скрипку, бабушка натирает смычок канифолью.

Девочка массирует пальцы.

Валя нервически шагает по комнате.

Останавливается, тихонько пробует голос...

... Поцелуй долгий-долгий...

... Сеня усаживается в первых рядах...

... — Значит, я приду за тобой к одиннадцати, да? — говорит Петя. — Пойду похожу по городу. Давно я не гулял.

Еще поцелуй. Расходятся.

ТОНЯ. — Да, Петя, мне неудобно в Институт с этим пакетом. Начнут приставать, что там. Поноси-ка его с собой... Придешь за мной, отберу...

... Петя праздной походкой проходит мимо Консерватории.

Обращает внимание на афишу о концерте с выступлением Вали.

Зевая, читает ее.

Смотрит на часы.

Идет в Консерваторию...

... Валя выходит на сцену.

Петя входит в зал.

Валя начинает петь.

Петя, остановившись у входа в зал, смотрит на Валю, сосредоточенно и немного озадаченно помаргивая...

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

... Петя проходит на носках по залу, не спуская глаз с Вали.

Сеня замечает его.

Кивком головы указывает на свободное место подле себя.

Петя садится.

Все движения тела, предпринятые им для этого, он производит, не меняя положения головы, которая остается устремленной на сцену — на Валю.

Валя поет.

В публике тишина.

Петя, все так же расширив глаза, не отрывает их от Вали.

Нога его отбивает машинально такт.

СЕНЯ (нервно обернувшись к нему).— Перестань стучать. Это тебе не марш. Это Вагнер.

Петя послушно, даже несколько оробевши, прекращает.

Валя кончила петь.

Ушла в уборную.

Тишина.

Потом она слышит гром аплодисментов. Восклицания. Вызовы.

В публике многие встали.

Петя возбужденно оглядывает зал.

Сеня вскочил, выхватил руки из карманов, бешено зааплодировал, не замечая того, что одна рука у него измазана раздавленными яйцами.

Потом:

— Пойдем к ней за сцену.

Оба пробираются за сцену...

... Из Архитектурного института выходит шумная толпа студентов.

— Тоня, ты с нами?

— Нет.

— Тоня, ты с нами?

— Нет.

— Тоня, ты с кем?

— Я ни с кем.

— Ах, оставьте. Она ждет своего хахаля...

... Петя и Сеня входят за сцену в уборную.

Петя видит Валю сбоку.

Он видит ее профиль.

Он не спешит подойти к ней.

Он оглядывает ее так, как будто видит ее впервые.

Вот он заходит со спины.

Валина ли это спина?

Вот ее другой профиль — левый. Непохожий на правый. Более нежный.

И, закусив губу и словно набравшись воздуху для храбрости, Петя заходит Вале в лицо.

Оно сразу нахлынуло на Петю бровями, улыбкой.

Он сдержанно улыбается. Возможно, что это ему стоит много сил. Он говорит:

— Поздравляю. Молодец. Очень здорово...

... Ажурные ворота Архитектурного института.

Тоня ходит взад и вперед вдоль чугунных пик ограды...

... Сеня иронически и презрительно смотрит на Петю:

— Больше ты ничего не можешь сказать?

Сеня вынимает из-за спины большой букет и протягивает его Вале.

ПЕТЯ (огорченно). — Совсем мне в голову не пришло. Ведь я случайно.

Потом, сразу просветлев:

«Большая победа». Автор - оператор Мих. Кауфман. Ударницы завода «Шарикоподшипник»

— Ах, я лошадь! Валя, я принес тебе настоящую вещь, не то, что эта метелка.

Он разрывает пакет и вываливает Вале на колени кучу платьев, шарфов, отрезов. Вместе с этим вываливаются готовальня и счетная линейка.

— Нет, это не тебе, — бормочет Петя, вынимая готовальню и линейку и запихивая их в карман, — а это все тебе, Валинька.

Он сияет.

Но Валя отталкивает от себя эти разноцветные шелковые кучи.

— Забери. Пожалуйста, забери. Сейчас же забери.

СЕНЯ (Пете).— Слышишь, что тебе сказано? Забери.

ПЕТЯ (рассовывая себе все по карманам и просто зажимая подмышкой). — Что ж... Я от чистого сердца...

ВАЛЯ (пожимая плечами). — Я не обижаюсь.

ПЕТЯ. — Валя!

ВАЛЯ. — Что?

ПЕТЯ. — Я завтра зайду к тебе после работы. Пойдем погуляем. Мы давно с тобой не гуляли, а?

ВАЛЯ. — Да, с того момента, как ты меня выгнал.

ПЕТЯ. — Я все тебе объясню. Мне нужно тебе многое сказать. Это для меня очень важно. Ради старой дружбы.

ВАЛЯ. — Ну ладно.

СЕНЯ (не без ехидства). Петя, а как же расписание?..

... Пустынно подле Архитектурного института.

Одна Тоня бродит взад и вперед, поглядывая на часы...

... Ясный солнечный день.

Петя стоит во дворе большого дома.

— Валя! — кричит он, задравши голову.

В одном из окон появляется Валя.

Она машет рукой и кричит:

— Иду!..

... Сбегает вниз.

— Ну, куда мы пойдем?

— Знаешь, что, Валюта, — значительным шопотом говорит Петя, — мы поедем на аэродром — летать.

— Нет, правда? — восклицает Валя, страшно обрадовавшись.—Слушай, я не струшу? Ведь я никогда не летала.

— Нет, ничего, — снисходительно говорит Петя.

И прибавляет, остро взглянув на нее:

— Ты производишь впечатление отважной.

С внезапной страстностью:

— Вообще я как будто впервые тебя узнал...

... Огромный «Ант-14», жужжа пятью пропеллерами, летит над аэродромом.

Внутри его, в коридоре, похожем на коридор автобуса, стоят среди других пассажиров, держась руками за ремень, Котя и Тоня.

— Смотри, — говорит Котя, — вон Ленинградское шоссе, вот автобус.

Они смотрят в окно и видят белую ленту шоссе и маленький бегущий автобус...

... В коридоре автобуса стоят, среди других пассажиров, держась за ремень, Валя и Петя.

— Смотри, — говорит Петя, — вон «Ант-14». На нем мы полетим.

Они смотрят в окно и видят голубой экран неба и распластанную гудящую громаду «Ант-14»...

... Кто последний? Я за вами, — говорит Петя, подходя с Валей к очереди у входа на аэродром...

Грузовик мчит их в числе других пассажиров по травянистому полю аэродрома...

... Навстречу, в обратном направлении мчится грузовик с уже отлетавшими пассажирами... Там Котя и Тоня...

... Валя и Петя подымаются по лесенке в самолете...

... Они сидят у окна. Между ними столик. На столике цветы. За окном ходит по небу горизонт.

ПЕТЯ. — Смотри, Валя, вон Сокольники!

— Где?

— Вон, все сразу!

Внизу на огромной желтой щеке Москвы торчит темной бородавкой Сокольничья роща.

— А это что? — спрашивает Валя, указывая на концентрические спирали, слишком правильные, чтоб быть игрой природы.

— Это стадион Динамо. Я вижу на нем футболистов.

И действительно, какие-то цветные букашки копошатся на земле.

— Ах! — восклицает Валя и откидывается на спинку кресла, прикрыв глаза рукой.

— Тебе нехорошо? — говорит Петя,— На, облегчись.

Он протягивает ей рвотный мешочек.

— Нет, — говорит Валя. — Не то. Смотри.

Следуя за ее пальцем, Петя смотрит за окно и видит: огромное самолетово колесо недвижно повисло в воздухе. То, что оно не движется, и то, что под ним нет опоры, неприятно действует и на Петю.

— Н-да... — говорит он, вдруг почувствовав всей кожей емкость и воздушность пространства под собой.

К тому же самолет делает вираж и горизонт грубо лезет вверх. Земля становится параллельной окну.

— Знаешь что, — говорит Петя и берет валину руку, — падать вместе не страшно.

Но Валя выдергивает свою руку.

— Одинаково, — говорит она.

— Я тебе неприятен? — говорит Петя.

— Нет, нисколько, — равнодушно говорит Валя. — А это что? (Указывая на какую-то деталь земного пейзажа.)

— А чорт ее знает, — мрачно отвечает Петя.

В это время самолет прыгает вниз.

— Ах, — говорит Валя, хватая Петю за руку.

Следует ряд воздушных ям.

— Не бойся, — говорит Петя и садится рядом с Валей.

Он обнимает ее и гладит по плечу.

— Это воздушные ямы, не бойся, моя девочка.

— Слушай, Петя Виноградов, — говорит Валя, — если ты думаешь, что в воздухе я иначе к тебе отношусь, чем на земле, то ты ошибаешься.

— Как же ты ко мне относишься? — говорит Петя, хмурясь.

— Я надеюсь, что из аэроплана ты меня не выгонишь?

— Валя, я сделал ошибку. Одну большую ошибку. От тебя зависит, буду ли я в ней каяться всю жизнь или исправлю ее сегодня, сейчас.

— Какую ошибку?

— Об этом я скажу тебе на земле...

... Аэроплан идет на снижение...

... Зал театра во время антракта. Движение публики. В первых рядах сидят Петя и Валя. На их креслах таблички: «Место ударника завода им. Сталина».

ВАЛЯ. — Ну вот, мы с тобой ходим целый день, а ты еще не сказал мне, в чем твоя ошибка.

ПЕТЯ. — Робею.

ВАЛЯ. — Что-то непохоже на тебя.

ПЕТЯ. — Стал бояться тебя.

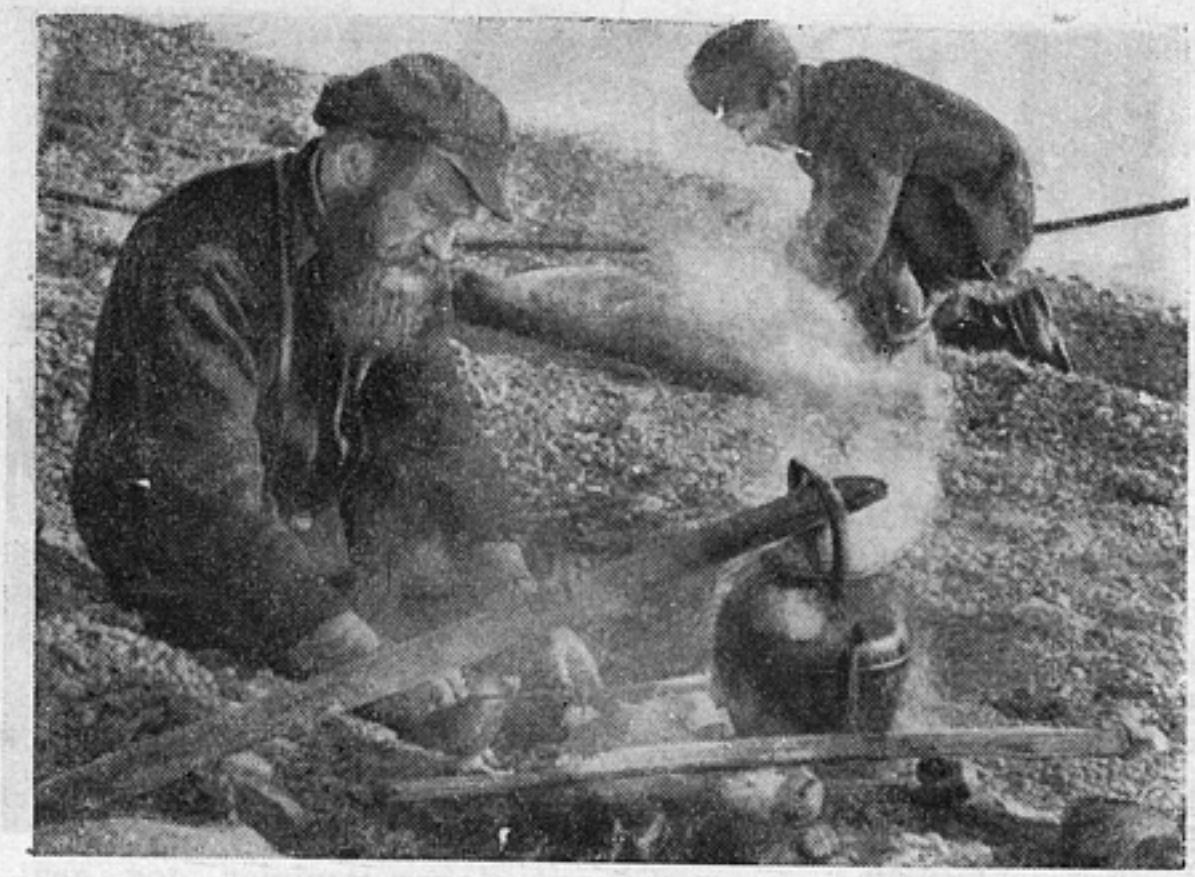
ВАЛЯ. — А ты посмелей.

ПЕТЯ. — Вот потушат свет—скажу.

Звонок. Тухнет свет. Взвивается занавес.

ПЕТЯ (понизив голос).—Ну вот, теперь я скажу.

Далее говорит чрезвычайно серьезно, с волнением, которое неискусно скрывает, иногда его голос срывается.



На снимке у костра Ю. Шмидт. Фильма «К белому пятну Арктики». Реж. Н. Кармазинский, опер. П. Новицкий.

У нас нет уверенности в том, что Валя его внимательно слушает, хоть она иногда и вставляет замечание вроде: «Ага!» или: «Ну да» или просто: «М-гм». Но это более из вежливости. Главное же ее внимание, повидимому, устремлено на сцену.

ПЕТЯ. — Тебе известно, что я полюбил тебя давно и сразу. Но тогда я и сам не знал, насколько это глубоко...

... На сцене:

Марья Антоновна. — Вы говорите по-столичному...

... ПЕТЯ.—Когда я встретил Тоню Весновскую, мне показалось, что я ее люблю. Когда ты пришла ко мне, мне показалось, что я тебя не люблю...

Валя отпускает одно из своих вежливых «М-гм».

ПЕТЯ. — Так началась моя ошибка. Моя огромная ошибка, единственная, которую я сделал в жизни...

... На сцене:

Марья Антоновна. — Вы насмешники, лишь бы только посмеяться над провинциальными...

... ПЕТЯ. — Однако оказалось, что одной этой ошибки довольно, чтоб испортить жизнь. Я думал, все девчонки одинаковы. Я думал: какая разница обнимать одну или другую...

Валя вдруг хохочет, глядя на сцену.

ПЕТЯ.—Вот ты смеешься, и я вижу, что этот смех мне дороже всех других смехов на свете.

... На сцене:

Хлестаков. — Как я желал бы, сударыня, быть вашим платочком, чтобы обнимать вашу лилейную шейку.

... ПЕТЯ.—Твои глаза мне дороже всех других женских и мужских глаз на свете...

... На сцене:

Марья Антоновна.—Я совсем не понимаю, о чем вы говорите: какой-то платочек... Сегодня какая-то странная погода...

... ПЕТЯ.—И я понял, Валя, вот это и есть любовь. Это и есть настоящая любовь...

...На сцене:

Марья Антоновна. — Любовь! Я не понимаю любовь. Я никогда и не знала, что за любовь (отодвигает стул)...

... ПЕТЯ.—А ведь ты меня любила. Ты меня целовала. Ты из-за меня плакала. Такая любовь не проходит. Я по себе знаю. Ты меня и сейчас любишь.

Валя — одно из своих вежливых «М-гм».

Петя обнимает ее.

Валя отстраняется, уставившись с интересом на сцену.

Петя снова обнимает.

Валя снова бессознательно отстраняется.

Со сцены во все это время несутся реплики:

Хлестаков. — Отчего же вы отодвигаете свой стул?

На демонстрации. Первомайский выпуск Союзкинохроники

Нам лучше будет сидеть близко друг от друга.

Марья Антоновна (отодвигаясь). — Для чего же близко? Все равно и далеко.

Хлестаков (придвигаясь). — Отчего ж далеко? Все равно и близко.

Марья Антоновна (отодвигается). — Да к чему же это?..

... ПЕТЯ. — И вот с нашей любовью мы можем стать самыми счастливыми людьми на свете... И мы будем ими. Валичка, я счастлив. А ты?..

... На сцене:

Марья Антоновна (смотрит в окно). — Что это там как будто полетело? Сорока или какая другая птица?..

... Петя целует Валю в плечо...

... На сцене:

ХЛЕСТАКОВ (целует ее в плечо и смотрит в окно). — Это сорока...

... ВАЛЯ (вспылив). — Петя, ты с ума сошел? Мне противно. Я уйду...

... На сцене:

Марья Антоновна (встает в негодовании). — Нет, это уж слишком... Наглость такая!..

... ПЕТЯ и ХЛЕСТАКОВ вместе. — Из любви, право из любви.

Но Валя встает и, не обращая внимания на то, что идет действие, выходит из зала. Петя идет за ней...

... Театральная площадь. Электрические огни. Шум. Бег автомобилей внизу и лет, бронзовый квадрат вверху.

ВАЛЯ. — Петя Виноградов. Давай условимся раз навсегда не морочить друг другу голову любовью. Честное слово, надоело.

ПЕТЯ. — Ты была обижена, я понимаю. Ну вот я извиняюсь перед тобою. Сознайся, что ты любишь меня.

ВАЛЯ. — Ты похож на следователя, а не на влюбленного. Я начинаю себя чувствовать подсудимой. Но разве не любить преступление? Не люблю тебя, вот и все.

ПЕТЯ. — Это в тебе говорит обиженное самолюбие. Раз я тебя люблю, как ты можешь не любить меня?

ВАЛЯ. — Ох, как надоело! Скажи, Петя, что это за машина (указывая на проезжающий автомобиль)?

ПЕТЯ (скороговоркой). — Восьмицилиндровый Бьюик, мотор сорок лошадиных сил... Ну прости меня за то, что я тебя тогда выгнал. Ну прости меня, любимая.

ВАЛЯ. — А что, Большой театр давно выстроен?

ПЕТЯ (скороговоркой). — В 1825 году. Отсюда крыльями пойдет колоннада, здесь будет метро. Ну вот я становлюсь перед тобой на колени, видишь? Прости меня.

ВАЛЯ. — Петя, очень прошу тебя, не люби меня. Потому что я тебя не люблю, и тебе будет больно.

ПЕТЯ. — Валя, не шути.

ВАЛЯ. — Ну что ты прицепился ко мне. Остань, пожалуйста. Любовь, любовь! На свете кроме любви есть музыка, театр, машины, деревья, работа.

ПЕТЯ. — Ну, довольно дурака валять. С тобой по-человечески говорят (обнимает ее). Ну, милая!

ВАЛЯ (вырывается). — Говорят тебе, не люблю.

ПЕТЯ. — Да как ты смеешь меня не любить?!..

Валя прыгает в трамвай.

Продавец шаров подходит к Пете:

— Купите шарик.

ПЕТЯ. — Пошел к чорту, сволочь!

Хватает его за грудки и трясет. Вся куча шаров срывается и улетает.

ПРОДАВЕЦ (хватая Петю). — Хулиган, вор, держите вора!

Петя вырывается и бежит. Свистки, крики.

Петя забегает в темный пустой переулок.

Шум погони пролетает где-то мимо.

Петя смотрит на желтую лампочку у ворот...

Потом подымает камень и с размаху расшибает ее...

Ломает молодые деревца на тротуаре...

Расшибает где-то оконное стекло...

Бежит, приговаривая: — Я тебе покажу! Я тебе покажу!..

... В небе плывет куча воздушных шаров...

... Петя у себя в комнате.

Сидит за столом занимается.

Бормочет: — Прямая линия, опущенная из вершины на противоположный угол (далее, глотая слезы, срывающимся голосом), делит его пополам...

Подходит к грифельной доске и с зареванным лицом, всхлипывая, чертит.

Делает над собой усилие, снова бормочет формулы... Кладет голову на стол... Засыпает...

... Какие-то видения пролетают во сне...

... Выкатывается автомобиль из конвейера, Петя хлопает его по капоту и говорит: — Ну, как дела?

И автомобиль отвечает человеческим голосом:

— Я любил двух девушек. И обе любили меня. И обеих я потерял.

— Ничего, — отвечает Петя, — главное это не терять самого себя. Найди себя, — и тебе будет хорошо...

Автомобиль бодро трубит и уезжает...

... В цеху.

Петя подходит к Коте и Сене:

— Ребята, можно вас на минутку?

Они хмуро поглядывают на него.

ОН. — Ну что вы дуетесь на меня? Что там все было — это чепуха. А ну, веселей... Дружба трех парней—это особая вещь. Дружбу трех парней ничто не может разбить. Вот какое дело. Мне поручили спроектировать новый кузов. Я бы мог и сам, но времени дали очень мало. Ребята, давайте, как в старину, составим бригаду. А?

КОТЯ. — Ну что ж... Я думаю, справимся...

СЕНЯ. — Вопрос! Каждый из нас в отдельности может терпеть поражения на том или ином фронте (Петя морщится), но втроем мы непобедимы...

... Трое юношей работают. Сильная лампа, какие употребляют чертежники, свисает низко над столом. Бумажный самодельный абажур рупором. Широкое пятно света на столе. Табачный дым плывет к потолку.

Котя смотрит на часы.

— Ну-с на сегодня хватит, — говорит он, — еще один вечер и готово.

Он встает.

СЕНЯ. — Да, я думаю, завтра кончим.

Тоже встает.

Петя просматривает их работу.

— Да, — говорит он, — в основном сделано. Завтра поставим точку.

Потом:

— А что, ребята, давай закатим куда-нибудь сегодня, погуляем.

КОТЯ. — Нет, я пойду к себе...

ПЕТЯ. — Эх, ты, молодожен... Ну ладно, мы с Сенькой по-холостяцки погуляем...

СЕНЯ. — Нет, я собственно тоже... меня ждет Валя...

ПЕТЯ. — Ах лошади! Ну ладно... Я хотел провести вечер в мужской компании.

Котя и Сеня уходят.

Петя, оставшись один, садится на подоконник.

Смотрит на ночной город.

Шепчет в ночь свое знаменитое стихотворение:

— Стихом я, правда, не очень-то владею...

„Дом кино“— дом РосАРРК

Р. РОКК

Московские киноработники этот номер журнала наверно смогут прочесть уже в читальне своего «Дома кино». Конец, конец разговорам о «неосуществимой мечте», о «нереальном деле», конец утверждениям — «не верю». Это «не верю», относившееся к «Дому кино», когда он существовал лишь в мыслях передовых кинематографистов, когда только начиналось осуществление его проекта, было следствием общественного «застоя» в кинематографической среде, пассивности и недоверия к самому себе, это «не верю» было в то же время отрыжкой киночванства — «вот мы какие, мы даже дома своего добиться не можем». Парадоксально, но факт.

И вот «Дом» почти существует. Когда мы были в его помещении, маляры докрашивали последние стены, устанавливалась мебель, пробовали звуковую проекцию.

На фасаде дома висит большой, светлый и веселый фонарь.

На фонаре написано: «Дом кино ГУКФ».

Вот с этим нам, кажется, поспешили. Почему «Дом кино ГУКФ»? Каждый киноработник «догадывается», что именно ГУКФ создает основную материальную базу «Дома», но этим ли определяется его «хозяин»? Творческие работники столичного кинопроизводства, создающие идейно-художественные и одновременно материальные ценности советской кинематографии, вправе требовать конкретной материальной помощи делу создания своего «Дома кино» от своего главного управления. Но независимо от этого, именно они, творческие работники, могут и должны быть полными хозяевами «Дома». Объединяет творческих работников кинематографии АРРК. Отсюда «все качества».

Но эти качества не могут быть равноценны качеству работы АРРК. АРРК все еще работает плохо, и нужно, чтобы вслед за ассоциацией не работал плохо и «Дом кино», а наоборот, чтобы на основе «Дома кино» стала хорошо работать АРРК.

С открытием «Дома кино» начнется возрождение АРРК.

Работа АРРК на кинопроизводстве до сих пор проходила от случая к случаю, развивалась, чтобы снова угаснуть. Организации АРРК дублировали ИТС, подменяли массовое обсуждение вопросов творчества ведомственным разрешением творческих вопросов «при» ХПО. АРРКовские организации работали врозь, киноработники были разобщены, общались друг с другом в коридорах ГУКФ, не знали друг друга, не знала их и широкая общественность смежных отраслей искусств.

«Дом кино» должен положить этому конец, вычеркнуть из жизни и творческого быта киноработников ощущение разобщенности и изолированности от общего творческого процесса, от замечательных и волнующих событий, происходящих в нашей стране.

Прежде всего «Дом кино» должен быть политическим и идейно-творческим центром советской кинематографии. Он должен быть центром творческой дискуссии в кинематографии, постановки и обсуждения и ряда решающих творческих проблем, ставя и разрешая эти творческие проблемы не в плане общих рассуждений, а путем конкретной критики продукции, обсуждения творческого метода отдельных мастеров и фильм, оценки сценариев. Не просто, например, о смехе в кино, киносатире и кинокомедии нужно разговаривать в «Доме кино», а в связи с появлением и

обсуждением «Джаз-комедии». Не просто, например, о хронике, как публицистическом участке кинематографии, а в связи с определенной продукцией — очерками «Люди», «Две лишние буквы», периодикой, опытом участия в работе хроники журналистов.

Перед литературным фронтом Алексей Максимович Горький с небывалой остротой поставил вопрос о качестве. Не менее, а еще более остро должен стать он перед фронтом кинематографии. Борьба за качество советской кинематографии — вот центр работы «Дома кино». «Дом кино» должен быть организатором серьезной профессиональной критики вновь выходящих фильм и поступающих в производство сценариев. Пусть, подобно Горькому, большие мастера нашей кинематографии стоят на страже ее творческих качеств, не допуская снижения творческого уровня, уча и подтягивая молодых, растущих мастеров, воспитывая суровой, но правдивой и честной критикой смену.

Консолидация и укрепление кинокритики, организация из рядов творческих работников кинематографии авторских сил для участия в кинопрессе — газете «Кино», журнале «Советское кино», и это входит в задачи «Дома кино».

Пусть через двери «Дома кино» войдут в нашу кинематографическую среду лучшие люди партии, общественности, науки, обороны, искусства, литературы, социалистического труда.

Надо ввести в практику «Дома кино» встречи с наркомами, академиками, профессорами, политотдельцами, командирами, писателями, руководителями экспедиций и походов, художниками, рабочими, колхозниками, музыкантами, актерами... Пускай расскажут они о своей жизни, борьбе и работе, своем творчестве, своих победах и открытиях... Мы покажем им в свою очередь наши фильмы, расскажем о своем творчестве. И все это обогатит наше творчество, сделает его шире и перспективней, откроет новые горизонты, поможет росту культуры и формированию мировоззрения.

И, наконец, «Дом кино» должен быть предназначен для отдыха, непринужденного, веселого, умного и ни в коем случае не регламентированного какими-то особыми сковывающими правилами. Надо, чтобы в «Доме кино» было по-настоящему уютно, тепло и интимно, чтобы в нем творческий актив всей советской кинематографии чувствовал себя действительно «как дома».

Московский «Дом кино» может стать всесоюзным «Домом», отражая в своей деятельности творческую практику кинематографии всех национальных республик страны. И в дни 15-летия советской кинематографии в его стенах должен пройти всесоюзный съезд киноработников, который бы положил начало всесоюзной АРРК.

Председатель совета «Дома кино» Александр Петрович Довженко лично возглавлял процесс его «оснащения», выбирал цвета окраски стен, давал «установки» оборудования комнат, вместе с группой товарищей любовно выняньчивал долгожданное детище в первые, самые ответственные дни его существования.

Следуя этому примеру, каждый киноработник, каждый АРРКовец должен заботливо и внимательно относиться к своему «Дому кино», помня, что его жизнеспособность и полнокровие зависят от нас же самих.

Два опыта

о научно-учебных фильмах „Одноклеточные“ и „Муха“

Л. СКОРОДУМОВ

Две фильмы, о которых нужно поговорить.

Первая — «Одноклеточные организмы» — уверенно и четко вступает на экран и «единодушно признается рядом крупных ученых за лучшую не только в отношении аналогичных фильм СССР, но и заграницы» [1].

С ней рядом другая...

«Страшная нахлебница» («Муха»)...

Уже само ее заглавие как бы несет на себе недобрую тень отошедшей старушки-культурфильмы.

На просмотровой дискуссии в той же аудитории [2], которая столь блестяще аттестовала «Одноклеточных», «Муха» не получила ни одного слова похвалы.

Итак, перед нами случай, когда в одной и той же среде два объекта дают эффективность противоположного знака.

Но не это одно является поводом, чтобы обсуждать вместе эти две столь несхожие фильмы.

Есть гораздо более веские причины для такого сопоставления.

Дело в том, что в процессах производства обеих этих картин оказалось такое обилие равных условий, что оно уже ставит оба наших объекта на положение как бы двух фаз какого-то единого, чуть ли не организованного эксперимента, проведенного в двух опытах.

Между прочим каждое из этих условий таково, что даже при неудачном конечном результате оно все же должно рассматриваться как новый этап развития научной фильмы СССР.

Начнем с того, что обе картины сделаны по заказам наркоматов.

Оба эти заказа совершенно точно определяли ту программу, которую должна была охватить каждая фильма.

В одном случае («Одноклеточные» — заказ Наркомпроса) тема являлась частью программы курса по биологии для школы II ступени; что же касается второй фильмы («Муха» — заказ Наркомздрава) — ее содержание соответствует определенной части программы по санминимуму.

Такое стремление наркоматов к конкретной тематике нужно рассматривать как новое и положительное явление.

Возвращаясь к перечню параллелей, отметим, что по обеим картинам имеется одно и то же научное руководство съемкой. Оно в руках профессора-биолога В. Н. Лебедева, рост которого на работе по научной фильме отмечался уже в печати.

Далее, обе фильмы сделаны одной и той же группой молодых киноработников, объединившихся уже около двух лет и давших под руководством того же проф. Лебедева ряд удачных картин.

Но параллельность идентичных условий продолжается по обеим фильмам и еще глубже.

Ведь если вся работа по материалу съемки «Одноклеточных» проведена в Институте экспериментальной биологии, то в создании фильмы «Муха» принимало активное участие несколько научных институтов.

Фильма эта — от первоначального сценария и до последнего из многочисленных вариантов — многократно прорабатывалась в трех научных институтах (организации здравоохранения и социальной гигиены, в Эпидемиологическом и в Тропическом).

Директор Тропического института ляется и ответственным редактором.

Работа по обеим картинам велась приблизительно в одно время, поэтому мотив «этапов развития» творческих работников не объяснит ни успеха одной, ни провала другой.

Для вскрытия причин столь различной эффективности здесь остается исключительно сравнительный анализ методики построения обоих занимающих нас кинопроизведений.

К так анализу и перейде

---

[1] «Кино» № 61.

[2] Я говорю о двух, следовавших одно за другим собраниях кружка научной и технической фильмы при Московском доме ученых.

— Начну с целеустремленности. Незачем как-то специально подлаживаться «под школьника». Нечего бояться дать ему реальные факты, реальные явления, как они происходят на самом деле.

Так, примерно, сформулировал свою точку зрения проф. Лебедев в своем выступлении перед «Одноклеточными».

Поэтому-то в фильме нет не только пресловутого «игровизма», но и вообще нет людей.

Словом, нет ничего такого, чем без толку набита «Муха».

Даны: одноклеточные, а из них — корненожки, реснитчатые, жгутиковые и др.

Даны: разные виды и способы движения одноклеточных, реакции на различные раздражители, двигательные механизмы питания.

Надписи — самые скупые... Непространнее, чем только-что приведенные сейчас перечисления отделов.

Смелым новаторством этой фильмы является таким образом отсутствие подчинения фильмы педагогической программе и «профилю зрителя», вернее ученика. И это невзирая на то стремление к таким ориентировкам, которые являются и сейчас еще лозунгом многих теоретиков научной фильмы.

Киноучебное пособие... И подобно тому, как по спиртовому препарату лягушки можно учить и октябренка и аспиранта вуза, так годны будут и для такого же диапазона профилей «Одноклеточные», различными будут для каждого профиля только «методразработки», сопровождающие фильму.

Итак, «Одноклеточные» дают показ процессов.

Совершенно другая целеустремленность у авторов «Мухи».

Они задались доказать посредством фильмы такое, примерно, построение: «Муха является передатчиком тифа и летних поносов... Поэтому нужно бороться с мухой... а поэтому вот вам нечто вроде инструкции...»

Попытка эта порочна...

Мы ведь знаем, что не всякий экземпляр мухи несет заразу, как и не всякий брюшнотифозный больной получил свою болезнь через муху. Ведь подобно тому, как французские клиницисты зовут дизентерию «болезнью от грязных рук», совершенно так же можно назвать и брюшной тиф... Ведь огромное количество заболеваний передается по схеме: «носитель—уборная, ручки двери уборной, акт еды» и т. п.

Таким образом авторы в качестве стимула борьбы с мухой выдвигают положения необязательные.

Впрочем, если б оно было и абсолютно обязательно, на все сто процентов, то эти сто процентов можно было бы доказать лишь косвенными статистическими методами.

Но статистика-то как раз и есть тот объект, который менее всего подлежит киноэкранизации и менее всего удается ей.

Ведь даже и самые достоверные статистические результаты по существу статичны настолько, что даже кинематографирование их путем мультипликации, можно думать, не увеличивает, а снижает наглядность графика.

Однако статистика мушиных инфекций вовсе не так уже и реальна, если судить по фильме... В ней даются, например, три графика, из которых видно, что и распространение тифа, и заболеваемость поносами, и максимальное количество мух совпадают с определенными месяцами...

Перейдем же к анализу «занимательности» обеих картин...

Вот на просмотре «Одноклеточных» квалифицированные ученые биологи то провожали отдельные моменты фильмы дружными аплодисментами, то, временами, смеялись, как дети.

Значит достигнута «занимательность».

Да! Это так... Тем более, что все высказывавшиеся констатировали, что картина совершенно не утомляет.

Между тем в картине, как мы уже говорили, фигурируют только «Одноклеточные», разделы картины мы перечисляли. Они различны. И фабулы между ними нет и быть не может.

Разгадка неутомительности фильмы в том, что составляющие ее фрагменты биологических процессов экранизованы в плане законченной динамики какого-нибудь соотношения данного объекта со средой.

Если показано, например, как амеба выпускает свои «псевдоподии», то мы видим, и как она движется с помощью этих приспособлений, и как они, эти псевдоподии, участвуют в механике ее питания.

Если жгутиковое «дилентус» проносится через экран, размахивая своим

концевым «жгутом», точно былинный Васька Буслаев оглоблей, то мы увидим и то, как другие инфузории («туфельки») оглушаются этими ударами...

Но если в «Мухе» пионеры идут наклеивать скучные плакаты «борьбы с мухой», то остается совершенно неизвестным, что дали эти плакаты.

Неизвестно также, как колхозники и школьники реагировали на демонстрацию наивных стеклянных мухоловок... и начали ли стеклянные заводы выделывать этот маниловского типа предмет... и как мухоловки повлияли на брюшной тиф.

Не показано, как переменилась бы сельскохозяйственная жизнь (да и вообще жизнь колхоза), если б колхозники вздумали выполнять титры.

А в титрах этих совет дается такой: вывозить навоз не ближе как на 3 километра от жилья и в определенные моменты времени года...

Вот почему «Муха» утомляет.

Одноклеточные «все, как одна», разбегаются от проволоки, по которой идет ток, но ток усилен, и инфузории стекаются все обратно к проволоке и, облепив ее, гибнут.

Это реальный факт... Но если аудитория подготовлена, педагог может указать, что это случай, демонстрирующий один из основных законов материалистической диалектики. Другой педагог и для другого профиля, после этой демонстрации и ссылаясь на нее, сможет изложить закон «отрицания» для тех, кто раньше не слыхал о нем.

В «Мухе» самый искушенный педагог не сможет обнаружить никакой направленности. Ибо какая же направленность у беспорядочной кучи из набросанных элементов...

Даже там, где связь явлений была, в «Мухе» экранизируются лишь осколки, фрагменты, и тогда совершенно отсутствуют и та занимательность и та эмоциональность, которые могли бы оживить зрителя.

Вот эпизод с Клочковым. Поверим на минуту, что он заболел и впрямь от тех двух мух, что сидели на съеденном им куске арбуза. Зритель не видел (ему не показано), как эти мухи до арбуза сидели на остатках пищи человека, больного тифом.

Если б ему это показали, брезгливость и отвращение могли бы возникнуть у него от вида мухи на арбузе и, кто знает, из него, может быть, вышел бы хороший работник по санминимуму.

Так же фрагментарно и клочками дан сам этот заболевший колхозник. Болезнь его никого не задевает.

Он лежит; «сестра» выводит около него кривую температуры (кривая, между прочим, почему-то дана как раз не брюшнотифозного типа).

Таким образом на этих двух фильмах четко выявляется, что когда явление взято в его связях, то и одноклеточные могут вызвать эмоциональность и активный интерес, то есть что идеологически направленный показ дает эмоциональность.

С другой стороны, эмоциональность и интерес совершенно отсутствуют, когда явление дается фрагментарно. Обе истины не новые.

Но эти две фильмы — два урока, и один из них учит нас, что иногда эти истины следует повторять.

Вообще же и в «Одноклеточных» есть, конечно, мелкие упущения.

Совершенно, например, не нужно, «культурфильмистое» вступление. Нужно просто отрезать весь этот показ моря, реки, речек, ручейков и лужиц, равно как и внешний вид микроскопа.

В «Мухе» прекрасно снят цикл ее развития: яички, личинки, куколки и вылупляющиеся молодые мухи. Жаль только, что все это без масштаба.

Жаль также, что за вылупливанием следует странный титр о том, как, «вылупившись, мухи улетают откладывать яички». Какие самонадеянные эти молодые мушки! Даже подрасти не хотят...

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—82248 Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13, Объем журн. 5¼ п. л. Колич. зн. в листе 72 600 СтАт. Б5-176 × 250 мм Тираж 4 000. Поступ. в производство 22/III 34 г. Подписан к печати 22/IV-34. Т. 336 Зак. издат. № 27

Тех. ред. Т. Андреева

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д1-43-80

Продолжается прием подписки

на двухнедельный журнал

Радиофронт

орган Всесоюзного комитета содействия радиофикации и развитию радиолюбительства при ЦК ВЛКСМ

Радиофронт

массовый общественно-политический и научно-популярный журнал по вопросам радиолюбительства и радиодела в стране, рассчитанный на широкие массы радиолюбителей.

Радиофронт

помогает радиолюбителям в разработке новых конструкций радиоаппаратуры, изобретательстве и рационализации в различных разделах радио,

дает постоянную консультацию радиолюбителям на страницах журнала и почтой,

освещает новости заграничной радиотехники и ведет систематическую борьбу за освоение новой радиотехники.

Подписная цена:

12 месяцев — 12 руб.
6 месяцев — 6 руб.
3 месяца — 3 руб.

РОСТ

двухнедельный журнал массового литературного движения.

Ставит вопросы работы литературных кружков на предприятиях, в совхозах и колхозах.

Ведет работу с молодыми писателями, печатает их лучшие произведения, консультирует творчество начинающих.

Печатает учебные материалы в помощь молодому писателю.

Освещает все вопросы, связанные с развертыванием массового литературного движения.

Дает образцы современной советской и западной революционной литературы.

В журнале отделы: прозы, поэзии, критики, „Как работали классики", „Как писать", „Страница о литстраницах", „Мой творческий путь", „Творчество молодых писателей", „Смотр литкружковцев" и т. д.

Подписная цена:

12 месяцев — 12 руб.
6 месяцев — 6 руб.
3 месяца — 3 руб.

на ежемесячный иллюстрированный журнал

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Ответственный редактор
К. Ю. ЮКОВ

Журнал рассчитан на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена:

12 месяцев — 18 р.
6 месяцев — 9 р.
3 месяца — 4 р. 50 к.
Цена отд. номера — 1 р. 50 к.

АРХИТЕКТУРА СССР

ежемесячный журнал, орган Союза советских архитекторов.

В 1934 году „Архитектура СССР" выходит в удвоенном объеме (10 печ. листов).
Журнал представляет собой новый для СССР тип художественного издания, печатается на меловой бумаге, богато иллюстрирован (до 150 иллюстраций в номере).
Редакцией приняты все меры для обеспечения образцового качества печати и оригинального художественного оформления каждого номера.
К участию в журнале привлечены виднейшие представители советской и зарубежной архитектуры, а также искусствоведы и специалисты по вопросам строительной техники, новым конструкциям и материалам.
„Архитектура СССР" является незаменимым пособием в творческой работе для каждого архитектора и художника. С журналом должен быть знаком каждый культурный читатель, интересующийся советской и зарубежной архитектурой, социалистической реконструкцией городов и творчеством наших архитекторов.

Подписка на 1934 год продолжается.

Условия подписки на ежемесячный журнал

„Архитектура СССР" на 1934 год:

12 мес.—72 р., 6 мес.— 36 р. Цена отдельного номера в розничной продаже — 6 рублей.

Заказы на подписку на 1934 год направляйте в адрес: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Журнально-газетному объединению Массово-тиражный сектор, почтовым переводом

Жургазобъединение

4573

1 руб. 50 коп.

п/п

12886

АРХИВ
1 МАЯ 1934
Г. Ц. К. П.